# L'EDUCATION MUSICALE

DÉCEMBRE 1964

**113**

Le Numéro : 3 francs

REVUE MENSUELLE



## CONDITIONS GÉNÉRALES

### ABONNEMENTS

*La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.*

*Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).*

*Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

**Les abonnements sont tacitement reconduits.**

### VENTE AU NUMERO

*Les numéros sont détaillés au prix de :*

*Education Musicale (seule) : F. 3,—.*

*Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

# L'ÉDUCATION MUSICALE

20e Année — No 113

1er DECEMBRE 1964



## Sommaire :



ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS-5e — 033-24-10

# NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

## XVIIIe SIÈCLE : ATELIER DE LUTHIER

**Encyclopédie** de Diderot (1)

**L'Encyclopédie** dont la réalisation d'ensemble (de 1751 à 1772) fut confiée à Diderot, renferme plusieurs planches consacrées aux instruments de musique. La première présente un atelier de luthier.

Au plafond pendent en grand nombre des instruments à archet de tailles différentes parmi lesquels se détachent deux instruments à cordes pincées d'origine orientale : au centre un luth reconnaissable à sa caisse bombée ovale, à son manche divisé par des sillets, à son cheviller renversé ; vers la droite, une guitare dont la caisse, plate, est légèrement rétrécie presque en son milieu (les instruments à archet présentent une échancrure plus accentuée), au manche également garni de sillets, au cheviller incliné en arrière.

Au centre du mur du fond est accrochée une trompette flanquée à gauche d'un instrument apparenté au luth, un colachon, à droite d'un serpent. Le colachon dont la forme de la caisse a varié, est venu d'Orient ; depuis la Sicile, il s'est répandu en Europe occidentale aux XVIIe et XVIIIe siècles. Les cordes (deux ou trois) suivent un long manche garni de sillets. Il se joue, comme le luth, en pinçant les cordes. Le serpent ou basse de cornet doit son nom à sa forme. C'est un instrument à vent à embouchure, percé de six trous latéraux groupés par trois, que l'on trouve en France dès la fin du XVIe siècle. Employé dans les corps de musique militaire au XVIIIe siècle, il continua à accompagner à l'unisson les chants d'église jusqu'à la fin du XIXe siècle « Le timbre essentiellement barbare de cet instrument, écrit Berlioz dans **A travers chants**, eût convenu beaucoup mieux aux cérémonies du culte sanglant des Druides qu'à celles de la religion catholique où il figure toujours ».

A droite, une étagère soutient un buffet d'orgue, et trois bassons sont rangés derrière l'un des ouvriers.

Posés sur le plancher, au fond, un violoncelle et une harpe ; en avant une vielle à roue. Cet instrument à cordes (généralement six à cette époque : quatre bourdons et deux chanterelles), à roue actionnée par une manivelle, et à clavier le long des cordes, est devenu aujourd'hui un instrument populaire dans le Morvan et le Berry.

L'observation de cette gravure suffirait à nous montrer, si nous ne le savions par ailleurs, l'importance prise par les instruments à cordes en ce milieu du XVIIIe siècle, et les perfectionnements parfois définitifs qui y ont déjà été apportés.

(1) « Collection Viollet » ; reproduction publiée avec l'aimable autorisation de l'éditeur : H. Roger Viollet, 6, rue de Seine, Paris-6e. Tél. : 033-81-10.
(2) Réservé aux abonnés à l'édition couplée : **L'Education Musicale-Supplément Iconographique.**

## SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE 1965

Ce **supplément** paraît tous les deux mois, soit 5 fois par an, en 1965 : février - avril - juin - octobre et décembre.

Sujets choisis :

- **— Egypte - Saqquarah (musiciens et danseuses).**
- **— Art romain (Aquila) (sarcophage avec scène funèbre).**
- **— IXe siècle : Psautier d'Utrecht, Ps. 149.**
- **— XIIIe-XIVe siècles : Aristide Beda : Ars Musica.**
- **— Frédéric II et J.-S. Bach.**

Le nombre des abonnés à ce supplément croît régulièrement, ce qui nous a permis une première amélioration que l'on peut apprécier avec le supplément de ce mois.

# LE PAYS

**DRAME EN MUSIQUE**

**Livret de Charles LEGOFFIC**

**Musique de Guy ROPARTZ (1908-1910)**

par J. MAILLARD

*Professeur d'Education musicale au Lycée de Fontainebleau*

## A. Documentation.

Partition d'orchestre : Editions Dupont-Metzner (S.A.E.M.), Nancy, et Rouart et Lerolle (Salabert), 1910.

Réduction au piano par l'auteur : *id.* (1910).

Livret séparé : *id.* (1912).

Enregistrement : néant.

Bibliographie : Fernand Lamy, *J. Guy Ropartz , l'homme et l'œuvre,* Paris (1948), 55-62 ; Etienne Destranges, *Le Pays, étude analytique,* in *L'Ouest-Artiste* des 11, 18 et 25 novembre 1911.

L'action du *Pays* se situe en Islande.

La partition, dédiée *A mes enfants,* comporte trois rôles : Kaethe (soprano), Tual (ténor), Jörgen (baryton). Orchestration : 3 flûtes, piccolo, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 4 trombones, 2 timbales, harpe, cordes.

Grandes divisions de l'œuvre : Prélude symphonique, Acte I (2 scènes), Acte II (2 scènes), Acte III, premier tableau (3 scènes), Interlude symphonique, second tableau (2 scènes).

## B. L'auteur et la vie musicale de l'époque.

Il ne paraît pas utile de reproduire ici une biographie de Guy Ropartz : le lecteur se reportera aux dictionnaires de musique ou, surtout, aux deux livres attachants consacrés au compositeur de *Pêcheur d'Islande* par Fernand Lamy et Louis Kornprobst.

L'amateur d'aujourd'hui méconnaît Ropartz et il semble plus important de souligner les qualités nombreuses de sa musique, finalement aussi peu jouée que celle de son ami d'Indy. Fort opportunément, l'action du Comité du Centenaire nous permet, en cette année 1964, de prendre un contact direct avec un certain nombre de pages qui ne laissent pas d'étonner par le souffle ardent, dirigé par un métier sans faille, qui les anime.

La personnalité artistique de Ropartz est extrêmement différente de celle de d'Indy, auquel nous venons de faire allusion. On sait qu'il est d'ailleurs honnêtement impossible de maintenir une étiquette esthétique sur le Groupe des Franckistes, qui n'a pris son auréole ésotérique que dans les écrits et dans l'action personnelle de d'Indy. En réalité, le Groupe était surtout caractérisé par une extraordinaire ambiance d'amitié entretenue par le Maître, et les tendances variées des disciples étaient presque autant accusées que celles existant entre les Cinq Russes ou les Six Français. Un Chausson tendait amicalement la main à Debussy que Ropartz appréciait certes, mais en lui préférant secrètement Ravel... Ropartz était d'ailleurs ouvert à toutes les musiques valables qu'il entendait, en témoins les cent quarante-quatre premières auditions données durant ses dix premières années de direction à Nancy.

Ce qui plaît en lui, c'est qu'il ne cherche pas à être original à tout prix : il ne renie pas Massenet dont il a cependant abandonné l'enseignement au profit de celui de Franck ; le Pater Seraphicus garde en son cœur une place privilégiée, encore que la discipline sévère qu'il lui a inculquée reste toujours asservie à la volonté du poète : il s'enthousiasme pour Wagner sans pour autant jeter l'anathème sur les duretés harmoniques venues des pays slaves. Tout modernisme s'allie en lui aux disciplines salutaires des classiques, mais la substance même dont il nourrit ses œuvres garde le cachet d'une profonde personnalité. C'est du Ropartz, cette basse franckiste mouvementée de la première Sonate piano-violon ; c'est du Ropartz, ce piano aux balancements fauréens qui accompagne cette belle mélodie qu'est *La Mer* ; c'est encore du Ropartz, cette *Messe de Sainte-Anne* qui annoncerait Poulenc ; toujours du Ropartz, ces inflexions tendres, héritières de Massenet, avec lesquelles Tual fait sa cour à Kaethe. De ces mille techniques d'un jour, seul est valable le génie qui les magnifie en œuvre d'art. Autant alors reprocher à Josquin d'avoir utilisé les accords terminaux sans tierce de ses contemporains ; à Mozart de reprendre les formules typiques de Jean-Chrétien Bach ; à Stravinsky de traiter le cor anglais du *Sacre* comme celui de Debussy dans *La Mer* : critique stupide à la mesure d'amateurs de seconde zone !

Si Ropartz a eu la plus profonde admiration pour Richard Wagner, il ne faut pas oublier que la manière dont il use du motif conducteur est totalement différente de celle du Mage de Bayreuth et se rapprocherait davantage de la technique debussyste. Le thème conducteur, chez Ropartz, est beaucoup plus pictural et impressionniste que chez Wagner, où il fait partie de la structure psychologique profonde du drame. A un principe médullaire qui confère une si profonde unité au drame wagnérien, Ropartz substitue le principe plus ancien et non moins expressif du « thème rappelé » qui laisse toute liberté à l'essor lyrique. Sans donner dans la « mélodie continue », il obtient une progression sincère dans la marche conjuguée de l'action et de la musique, laissant sourdre l'extraordinaire vérité de ses personnages dans une forme toute soumise à la logique de l'action.

On comprend en quelle singulière estime l'aient tenu ceux de ses grands contemporains qui furent des créateurs, et pour lesquels il ne cachait point sa propre admiration : Fauré, Debussy, Ravel, Dukas, Honegger. *Le Pays* ne pâlit point auprès des œuvres maîtresses de la scène lyrique française de la même époque : *Pelléas et Mélisande, Pénélope* ou *Ariane et Barbe-Bleue.*

A l'époque où Ropartz livre sa partition à la scène, il est loin d'être d'ailleurs un inconnu : il s'était révélé déjà au public avec, notamment, quatre symphonies, plusieurs poèmes symphoniques (*La Cloche des morts, Les Landes*) et plusieurs ouvrages scéniques (*Le Diable couturier, Marguerite d'Ecosse, Fethlène, Pêcheur d'Islande, Le Miracle de saint Nicolas*).

## C. Genèse de l'œuvre.

Le genèse du *Pays* est particulièrement intéressante et donnerait lieu à diverses incursions littéraires et musicales.

L'auteur du livret, Charles Le Goffic (1863-1932) reste avant tout l'historien viril et justement réputé des combats des Flandres durant la première guerre mondiale (fusiliers-marins de l'amiral Ronarc'h). Il est encore un essayiste charmant, auteur de nouvelles et de romans évocateurs, un folkloriste à la plume vivante, dans les séries de Mélanges intitulés *L'Ame bretonne*, un poète enfin, qu'on a pu souvent hausser au rang des grands. C'est de lui que Charles Maurras disait : « Il a su donner à l'incertitude des choses une voix classique et latine ».

C'est précisément dans le recueil de nouvelles intitulé *Passions Celtes* que Guy Ropartz devait puiser l'inspiration de son drame. Il avait lié connaissance avec Le Goffic une vingtaine d'années plus tôt, à ces fameux dîners celtiques du Quartier Montparnasse que présidait Ernest Renan. Des liens de sympathie s'étaient noués entre les deux hommes ; la composition de quelques mélodies avait, jusque-là, été le seul témoin de cette amitié (*Lever d'aube, Vos yeux, Le Manoir*). Mais Ropartz appréciait hautement cette poésie qui, dit-il, « s'apparente à la musique non seulement par son rythme et sa sonorité mais encore, et davantage, par sa vie intérieure et par le sens du mystère qui est une de ses qualités propres... Cette collaboration (avec Le Goffic) devait trouver, dans *Le Pays*, son aboutissement... Je dirigeais alors depuis 1894 le Conservatoire et les Concerts de Nancy, assidu à ma tâche, mais la pensée constamment tournée vers ma Bretagne lointaine. Et depuis longtemps déjà, je cherchais un sujet de drame en musique qui fût conforme à ma conception de ce genre d'ouvrage : une action intérieure ; peu de faits, des sentiments ; peu de personnages ; pas de spectacle. Un matin, un de mes amis lorrains (*il s'agit de Gaston Vallin*) m'apporte un livre : « Il ne manquera pas de vous plaire, puisqu'il est signé d'un Breton et qu'il parle des gens et des choses de chez vous !... » (a).

Le nom de l'auteur : Le Goffic ; le titre de l'ouvrage : *Passions Celtes*, il n'en faut pas plus pour que Ropartz abandonne, séance tenante, toute autre activité... « Mais après avoir lu la seconde nouvelle du livre, L'Islandaise, je n'allais pas plus avant J'étais pris par le sujet, je voyais toutes les possibilités du drame lyrique tel que je le concevais. Il me permettait en outre d'exprimer toute la nostalgie du Breton exilé... » (a).

A vrai dire, Ropartz avait déjà exprimé dans une autre œuvre de toute beauté, *Pêcheur d'Islande*, le drame de ceux qui périrent dans les eaux lointaines. Malheureusement, cette partition qu'aimait tant Pierre Loti ne connut qu'une fortune limitée par suite des divergences de vues qui opposèrent le romancier à Louis Tiercelin qui avait adapté l'œuvre pour la scène...

Le Goffic donne son accord à Ropartz, en suggérant d'amplifier le sujet, « d'y introduire des éléments de diversité par l'adjonction de foules qui donneraient l'occasion d'ensembles de chœurs et de danses... ». On imagine la réaction du musicien : « C'est la possibilité d'un drame concentré et tout intérieur qui m'avait spécialement séduit ; je ne doutais pas, d'autre part, que la musique ne suffît à la faire vivre, sans qu'il soit besoin d'avoir recours à des éléments empruntés à une formule de théâtre dont j'étais le plus possible éloigné ! » (a). En fait, Ropartz devait trouver en Le Goffic le collaborateur le plus complaisant, prêt à admettre toute modification souhaitée par le compositeur.

Au demeurant, le sujet de cette nouvelle n'était pas le fruit de l'imagination de l'auteur de *Morgane*. Ceci nous entraîne dans un autre domaine de la musique, bien différent de celui qui nous occupe : le cabaret. Le tome II de *L'Ame bretonne*, écrit par Le Goffic au début du siècle et publié chez Champion en 1908-1910, renferme une évocation de Jean Robin (1857-1931), ancien marin-fusilier sur *La Magicienne*, que les étudiants parisiens baptisèrent *Barde des matelots* en 1889, sur les pentes de la Montagne Sainte-Geneviève, à l'enseigne du *Soleil d'Or*. Sous le pseudonyme de Yann Nibor, il « romançait » tous les drames de la mer :

*Sur les* Quat-frères *et sur l'*Ella,
*Y avait cent soixante-dix-neuf gâs*
*Qui sont coulés au fond, en tas...*

Un seul survivant, un gâs de Paimpol fiancé à une Gaud, et qui resta un an avec une « vierge islandaise ». De cette union naquit une fille, après le retour du marin au pays. Elle tenait, vers 1900, le débit de Patricksfjörd et était, dit-on, sensible au charme des marins bretons. C'est cette histoire qui inspira la nouvelle *L'Islandaise* à Charles Le Goffic. Il est intéressant de suivre l'élaboration de l'œuvre d'art, au départ d'un simple fait divers. Ce n'est pas autrement que Darius Milhaud composa *Le pauvre matelot.*

La composition du *Pays* occupa Ropartz deux années entières, de 1908 à 1910, et se ressent directement de certaines émotions subies durant cette période : séjours paisibles à Préfailles, splendeur d'un lever de soleil sur l'immense baie d'Yffiniac.

L'avant-première eut lieu à Nancy, le 1er février 1912. Le Goffic y assistait, anxieux d'avance — il ne le cacha pas au musicien — de l'effet qu'allait produire sur le public une pièce à trois personnages, d'action très concentrée, ne comportant aucun élément de succès. « Il devait, au fond de son âme, dit Ropartz, penser que je m'étais embarqué dans une aventure désastreuse ; que mes idées sur le théâtre lyrique ne pouvaient aboutir qu'à une monotonie désespérante... » (a). D'autant que Ropartz avait délibérément demandé la suppression d'un dialogue moral en début d'acte II, au profit d'un long soliloque de vingt minutes!

Mais l'enthousiasme du public dissipa ses doutes. Cet enthousiasme devait s'accuser encore lors de la première à l'Opéra-Comique, le 14 avril 1913, qui bénéficia du talent de Salignac, de Vueille et de Germaine Lubin.

La critique de Gabriel Fauré, que nous a révélée depuis peu Fernand Lamy, suffirait à témoigner, s'il en était besoin, des qualités que Ropartz venait de dévoiler avec sa nouvelle partition : « ...Quant au sentiment qui crée l'atmosphère du drame, qui le domine tout entier : la hantise du *Pays*, il est traduit avec l'éloquence la plus directe, la plus simple, la plus émouvante. D'autre part, dans la déclamation très ferme et très mélodique qui se déroule librement au-dessus d'un orchestre pourtant très ouvragé, il n'est pas une pensée qui ne soit exprimée avec autant de justesse que de sobriété, il n'est pas un mot du texte poétique qui ne s'entende. Tels sont en résumé les traits les plus caractéristiques d'une œuvre dont la forme est très complexe, très serrée, et se prête peu à l'analyse détaillée ; œuvre toute de sincérité, d'inspiration chaleureuse et poétique, d'une constante dignité de style et dont on peut dire qu'elle fait non seulement honneur à M. Guy Ropartz, mais à la musique française ».

## D. « Le Pays ». Prélude.

« Il est, dit Florent Schmitt, très développé, d'une noblesse tragique, et présente presque l'ampleur et les proportions d'un premier temps de symphonie ». On y trouve évidemment exposés les thèmes essentiels qui accusent la couleur dramatique de l'œuvre. Sa structure est celle d'un lied élargi.
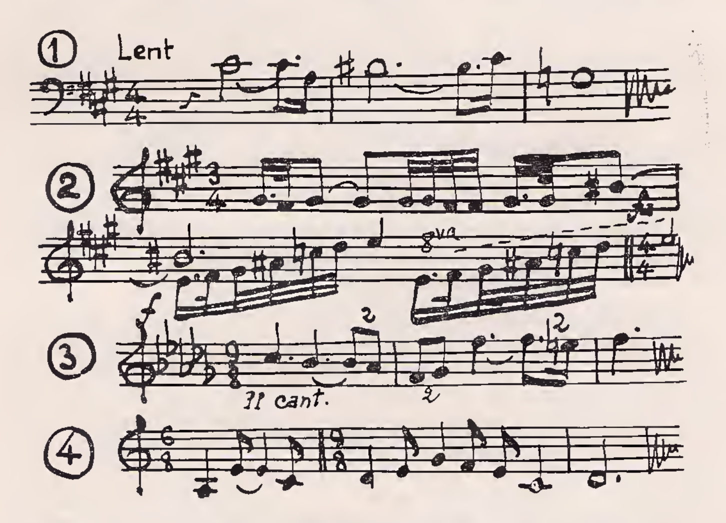
Sur une pédale de tonique en fa dièse mineur et des tenues de bassons, un motif dramatique (1) est exposé largement, à diverses reprises ; d'abord dans le chalumeau de la clarinette, puis en mixture aux clarinette, cor anglais et basson. Il se combine bientôt à un nouveau motif (2), croassant dans l'aigu de la quatrième corde des violons, alors que flûtes, hautbois et harpe font entendre des fusées rapides vers l'aigu. Retour en pleine force de (1) à la petite harmonie et aux violons à l'octave

La seconde section — Très vif — est un développement ryth-

mique de (2) auquel se superpose plus loin (1), aux inflexions solennelles et menaçantes.

Une détente, de calmes harmonies ouvrent le troisième volet où sont entrelacés subtilement deux très beaux motifs lyriques : (3) aux violons et à la clarinette et (4), dont le charme nostalgique est si bien exprimé par le cor anglais.

Mais des syncopes heurtées réintroduisent le rythme accusé de (2) tel qu'il était apparu dans le second volet, auquel se




superpose (3) déformé. Ce quatrième volet est, de beaucoup, le plus long. Il s'exaspère progressivement pour se résoudre sur (3) qui connaît alors un bref mais splendide essor mélodique.

La dernière section de ce Prélude consiste en un ultime rappel menaçant de (1).
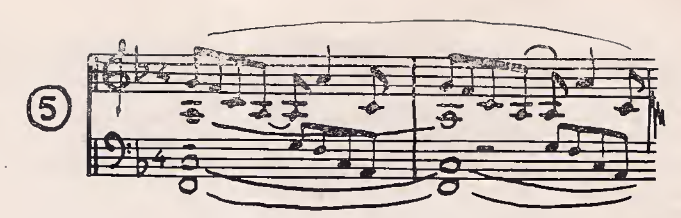
Ces divers motifs qui viennent d'être présentés à l'auditeur vont devenir, dans l'action dramatique à laquelle nous a préparés de façon remarquable le Prélude, des éléments symboliques qui vont s'affronter dans le jeu de la symphonie : plus que par son livret, c'est par sa musique même que *Le Pays* s'inscrit au rang des grandes œuvres lyriques. Nous avons déjà présents à la mémoire ces quatre motifs essentiels qui figurent la tourbière (1), les corbeaux (2), l'amour (3), la Bretagne (4). D'autres vont bientôt leur être opposés.

## ACTE I. — Scène 1

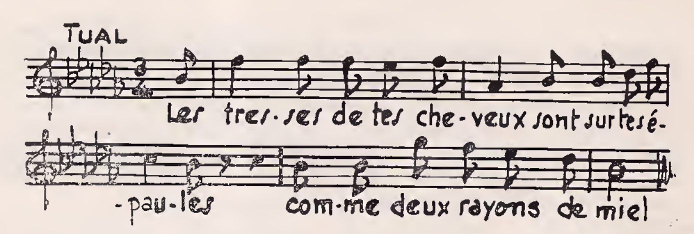
Une dune sauvage au fond d'un fjörd, non loin de la chaumière — le *boer* — du trappeur Jörgen Egilsönn. A gauche, un tertre rocailleux surplombe l'immensité hostile du Val des Corbeaux : le *Hrafuaga*. Ce Hrafuaga est une tourbière couvrant plusieurs milles carrés. Entièrement glacée durant la longue nuit polaire, son dégel est annoncé au printemps par le retour de myriades de corbeaux dont les sinistres spirales s'élargissent jusqu'à l'horizon.

L'action débute un matin de septembre. En dépit de l'hiver proche, quelques fleurs parsèment la dune. Kaethe Egilsönn soutient les pas encore chancelants de Tual Manchec, marin paimpolais dont la goélette, *L'Etoile d'Arvor*, a sombré corps et biens voici quelques mois dans la baie proche de Fifafjörd. Tual avait rejoint la côte à la nage, mais il était condamné à périr de façon plus effroyable encore si le vieux Jör ne l'avait tiré des boues du Hrafuaga, alors qu'il commençait à s'enliser. Ce sont les soins assidus de Kaethe qui, lentement, ont ramené Tual à la santé.

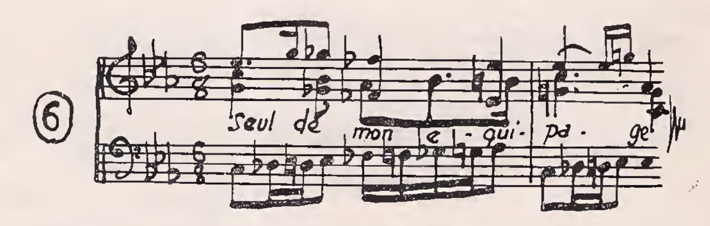
Une grâce pleine de fraîcheur se dégage de cette première scène. Le motif de Kaethe, aux contours fluctuants, consiste ici en un balancement doucement arpégé, avec appoggiature de la tonique de l'accord parfait de fa (5) :
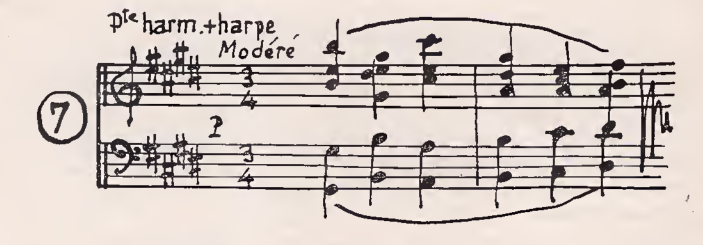


Ce thème est celui qui se modifie le plus au cours de l'œuvre ; on le verra plus loin s'épanouir en larges accents lyriques. Avec une fine délicatesse, Tual esquisse un amoureux portrait de la jeune fille ;




A son chant, l'orchestre mêle le thème de Kaethe et le motif d'amour (3), déjà entendu dans le Prélude. Tual tente d'enlacer l'Islandaise qui résiste. Au marin qui se plaint de sa faiblesse, elle rétorque que s'il n'avait été blessé, il serait déjà de retour dans son pays et l'aurait totalement oubliée. Petite fille, elle a servi chez le Cocman d'Alkurere (l'orchestre se fait ici léger et insouciant) et connaît bien les Bretons, « leur âme nostalgique et changeante ». Mais Tual proteste : il n'est pas comme eux ! Il en arrive à bénir la tempête (6) qui l'a




rejeté sur la côte, seul de son équipage. Mais les morts n'ont pas leur compte, l'un d'eux manque à l'appel... Il rappelle les péripéties du naufrage, l'arrivée inespérée de Jör, alors qu'il perdait pied dans le Hrafuaga. Le thème de la tourbière (1) s'efface alors devant celui, solide et bon enfant, du trappeur islandais (7) :




Non, rien ne l'appelle en Bretagne où ne l'attend ni promise ni femme : « Si je restais... ». Cette proposition est reprise interrogativement par Kaethe, mais l'explosion joyeuse de son thème à l'orchestre nous livre le secret de la jeune fille. Tual aiderait le père à chasser ; il construirait, avec les débris de l'Etoile d'Arvor, une barque avec laquelle il pêcherait dans la baie. Son discours passionné est accompagné par le thème d'amour (3), tour à tour tendre et véhément et qui, bientôt, éclate victorieusement au tutti.

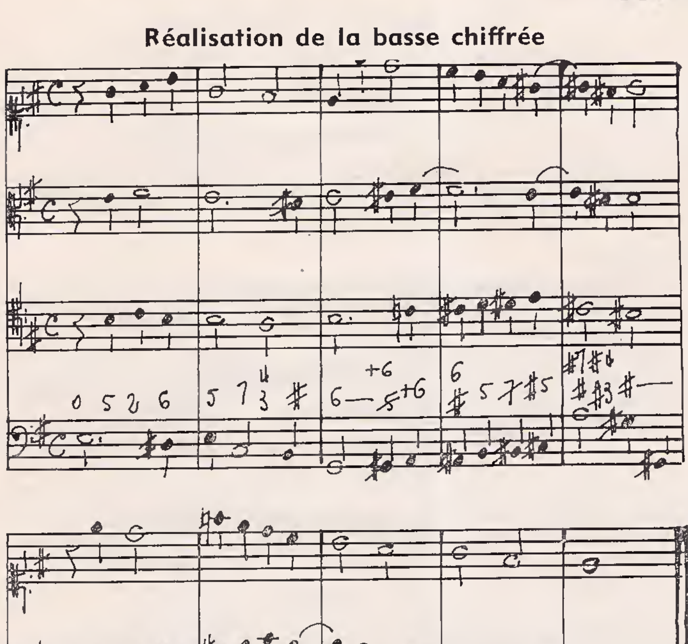
*(à suivre)*

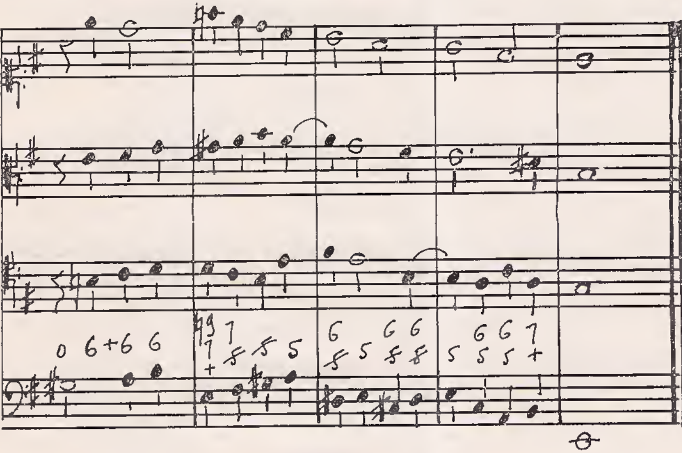
# HARMONIE

par M. DAUTREMER

## ÉPREUVES DU CONCOURS D'ENTRÉE 1961 AUX CLASSES PRÉPARATOIRES AU C.A.M.

### Réalisation de la basse chiffrée





### Observations sur la : B.C.
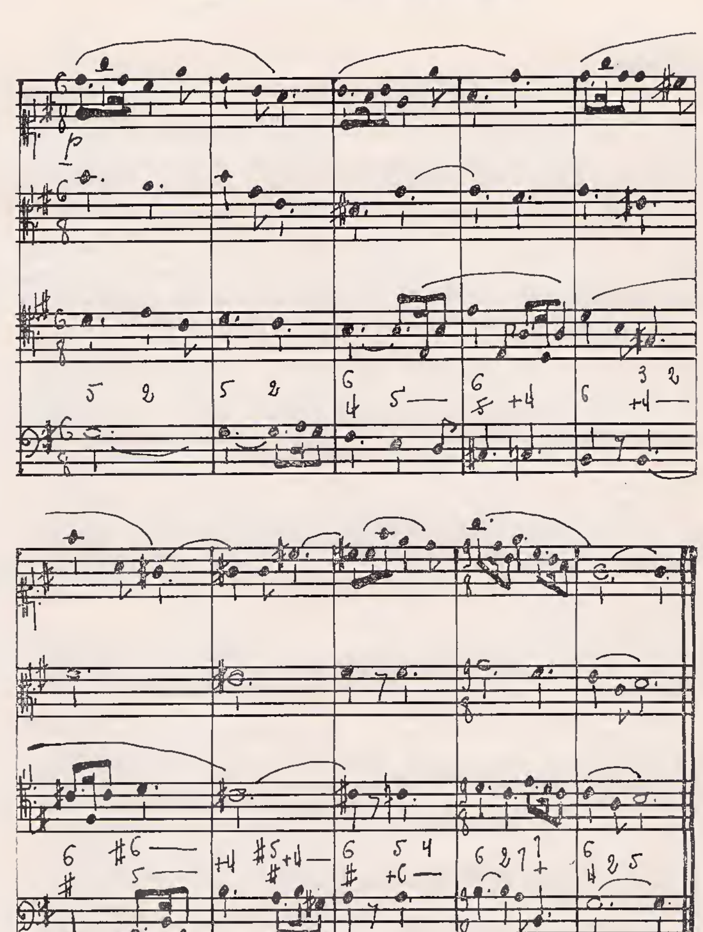
Sans commentaire : on peut presque affirmer que cette présente réalisation est la seule qui soit possible, la ligne mélodique du soprano, ainsi présentée, ne semble pouvoir être remplacée par aucune autre.

### Le C.D.

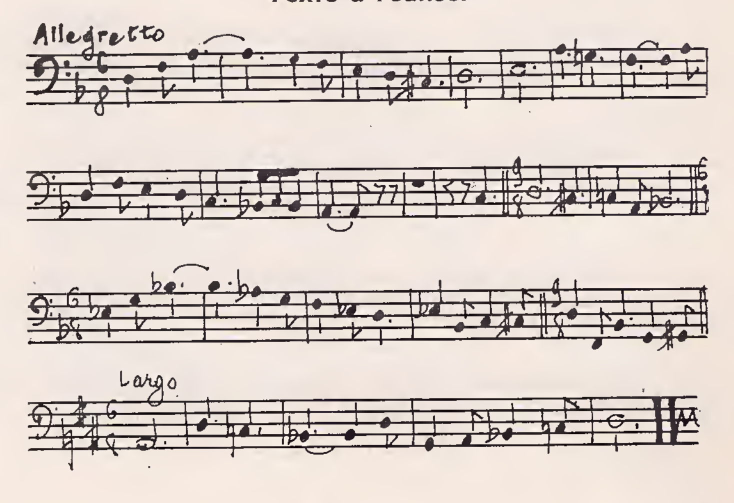
A la troisième mesure, l'accord 6/4 placé sur le premier temps tient lieu de + 6 et doit être considéré comme étant placé sur le second degré de la gamme de *mi mineur*.

Sur la sixième croche de cette même mesure, le *ré* de la basse ne peut être considéré que comme une note de passage, il y a donc une « infraction » aux règles établies précisant que cette sorte d'épreuve ne dépasse pas les accords de 9e de dominante... Nous avons cependant supposé que la jolie ligne mélodique de la basse justifiait cette infraction !

### Réalisation du chant donné



### Texte à réaliser



# LA SYMPHONIE N° 2 de Henri DUTILLEUX

par O. CORBIOT

par Georges FAVRE
*Inspecteur général de l'Instruction publique*

## Boston.

En 1881, un citoyen de Boston, cultivé et mélomane fonde le « Boston Symphonie Orchestra ». Il s'agit de Mr. Henry Lee Higginson. La première année vit l'organisation de vingt concerts avec 62 musiciens. Grâce au riche mécène néo-anglais, 169 premières auditions furent données depuis le début du siècle, la plupart à partir de 1924, date à laquelle Koussevitzky succède à Pierre Monteux. Plusieurs œuvres importantes ont été créées à Boston. En 1911, c'est la « forêt bleue » de Louis Aubert. Les Bostoniens acceptent la musique et le théâtre comme des nécessités intellectuelles. Koussevitzky est déclaré héros musical de la ville, idole de toute respectable vieille lady. Vêtu d'un habit impeccable, il dirigeait des programmes bien conçus où étaient inscrits les noms de Mozart, de Beethoven et de César Franck, pour faire sentir aux ladies mélomanes qu'elles connaissaient leur musique. Mais l'on ne s'en tenait pas aux classiques. Koussevitzky, avant d'être connu comme chef d'orchestre, était célèbre comme contrebassiste virtuose. On peut encore voir de nos jours sa contrebasse au Musée du Conservatoire de Paris. Russe d'origine, il était né en 1874, la même année que Schoenberg et Reynaldo Hahn (!). Grâce à lui, Boston est en quelque sorte un terrain d'essai. De temps à autre, le chef d'orchestre présentait une œuvre nouvelle et l'on discutait ferme autour de cette œuvre jusqu'à ce qu'ele soit admise parmi les ouvrages à inscrire régulièrement au répertoire ou à rejeter.

En 1918, Higginson avait alors quatre-vingts ans. 195 concerts étaient répartis sur quarante-six semaines. En 1952, la saison principale est composée de 100 concerts répartis sur deux séries de 24, avec plusieurs autres plus courtes à Boston, New York et d'autres villes. Une partie de l'orchestre se déplace de 230 kilomètres vers l'Ouest pour le Festival de Berkshire à Tanglewood. On doit l'idée du Berskshire Music Center à Koussevitzky. Il s'agit d'y favoriser l'étude pré-professionnelle du jeu d'ensemble dans différents domaines : musique de chambre, d'orchestre, chant choral, productions d'opéras. Hindemith, Martinu, Honegger, Milhaud, Messiaen ont été chargés du cours de composition.

Le « Symphony Hall » comprend 2 600 places. A Boston, il y a aussi une bibliothèque et une galerie d'art. A Tanglewood, l'auditorium est plus vaste avec 6 000 places. Le plafond a la forme d'un éventail et le parterre est constitué par le sol lui-même où sont installées des chaises.

Après avoir favorisé la rencontre de Debussy et de Prokofiev, en 1913, le chef d'orchestre Koussevitzky présentera en 1925 la deuxième symphonie de Prokofiev et en 1930 la quatrième. En 1926, c'est la *Suite en fa* de Roussel ; en 1928, la *Symphonie concertante* avec piano de Florent Schmitt écrite en hommage à Nathalie Koussevitzky, épouse disparue du chef. Arthur Honegger attend 1929 pour écrire sa première symphonie à la demande du Boston Symphony. En 1952, c'est la *Symphonie di Tre re*, écrite pour la Koussevitzky Music Foundation, dédiée à la mémoire du chef d'orchestre bostonien qui est mort en 1951. Pour fêter son cinquantième anniversaire, en 1931, l'orchestre a fait connaître au monde un certain nombre d'œuvres qu'il avait commandées en vue de représentations. A Albert Roussel revient l'honneur d'écrire la *Symphonie n° 3 en sol mineur*. A Stravinsky la *Symphonie des Psaumes* et à Honegger ainsi qu'à Prokofiev les symphonies déjà citées. En 1944, c'est le *Concerto pour orchestre* de Bela Bartok et la *Deuxième Symphonie* de Milhaud (1). En 1951, c'est la première symphonie d'Henri Dutilleux et en 1959, la seconde, pour la célébration du 75e anniversaire de l'orchestre de Boston. Il faut insister sur le fait que Boston est un centre de diffusion important de la musique contemporaine qui fit connaître notamment Barber, Copland, Gershwin et Harris à leurs compatriotes de la Nouvelle Angleterre.

## L'auteur.

Est né à Angers le 22 janvier 1916. La guerre de 1914 a chassé beaucoup de Français de chez eux et plus particulièrement ceux qui habitent le nord et l'est de la France. Sa famille était établie à Douai. Son grand-père, Julien Koszul, avait été directeur du Conservatoire de Roubaix et comme professeur d'harmonie avait guidé les premiers pas musicaux de Roussel qui prend alors la décision de dire un définitif adieu aux mouettes pour se consacrer tout entier à l'oiseau-lyre. Koszul, qui avait été à l'école Niedermeyer, dans la classe de Gigout, parle à son petit-fils de Fauré et de Saint-Saëns. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de le voir se tourner naturellement vers l'étude des maîtres tels que Ravel, tout en gardant un penchant très marqué pour les dernières œuvres de l'auteur de *Pénélope*. A 22 ans, en 1938, il remporte le premier grand prix de Rome, avec la scène lyrique *L'Anneau du Roi* qui couronne deux années passées dans la classe de composition de M. Henri Busser. Avant d'être lauréat de l'Institut, Henri Dutilleux a suivi les cours de MM. Jean et Noël Gallon pour l'harmonie, la fugue et le contrepoint. Entré en 1933 au Conservatoire national supérieur de Paris, il obtient en 1935 son prix d'harmonie et l'année suivante, les premiers prix de contrepoint et de composition. Les bases de son métier de compositeur, l'auteur du *Loup* les doit aussi à Victor Gallois, grand prix de Rome. Le séjour à la Villa Médicis qui est théoriquement d'une durée de trois ans et quatre mois, est abrégé par la seconde guerre mondiale et la mobilisation générale (2). Réinstallé à Paris, il se familiarise avec le traité de composition de Vincent d'Indy. L'influence qu'il subit de l'œuvre de Ravel, le contrarie au point que ses premières compositions seront toutes détruites sauf une. Ceci nous rappelle une conversation entre Ravel et l'une de ses amies : « Comment m'écriai-je, vous iriez féliciter Auric après le dur article qu'il vient d'écrire sur vous ? — Pourquoi n'irais-je pas féliciter Auric ? répondit-il avec un regard clair. J'aime son ballet. — Il tape sur Ravel ? — Eh bien, il a raison de taper sur Ravel ; s'il ne tapait pas sur Ravel, il ferait du Ravel, en voilà assez du Ravel ! ».

Donc, la tendance maîtresse d'Henri Dutilleux est l'originalité qui d'abord a consisté dans sa façon d'absorber l'œuvre de Paul Dukas, de Roussel, de Stravinsky ou d'autres tel que Berg, et d'assimiler les influences. Gustave Samazeuilh a dit avec raison que l'originalité d'une œuvre, c'est sa signification poétique. Le reste vient ensuite, mais il faut d'abord être poète. Ce sera à partir de 1941, c'est-à-dire de la *Sarabande*, une lutte pour être soi, de se distinguer des origines et du cadre formateur du Conservatoire. S'étant montré très jeune, symphoniste, le théâtre ne l'avait guère attiré. En 1946, Armand Machabey prophétisait : « Le ballet par contre avec sa structure symphonique, son luxe de rythmes, son mouvement le séduirait : non point le ballet-minute sans doute, mais le grand drame chorégraphique ». La prophétie se réalisera sous la forme du *Loup* qui est, en fait un long passe-deux. Si nous citons, en second lieu cette œuvre, c'est qu'elle marque une étape importante dans l'évolution du style de son auteur. Cette

(1) En 1949, au mois de décembre, La Turangalila Symphonie d'Ol. Messiaen est créée.

(2) A Rome, l'heureux lauréat ne restera que peu de temps, quatre mois en tout et pour tout.

œuvre est presque contemporaine de la *Première Symphonie.* Déjà en 1947, la *Sonate pour piano* que l'on joue fréquemment de nos jours constitue une œuvre instrumentale d'une grande beauté. Et M. J. Feschotte y entendait l'autre année, passer les échos des carillons des beffrois du nord de la France.

A 29 ans, Henri Dutilleux est nommé chef de service des Illustrations musicales à la R.T.F., poste qu'il quitte en février 1963. La Radio-Diffusion française présente sa première symphonie le 7 juin 1951, donnée sous la direction du regretté Roger Désormière qui termine sous les acclamations enthousiastes du public du théâtre des Champs-Elysées, très favorablement impressionné par les belles sonorités de l'Orchestre national. C'est en dehors de sa production de musique de chambre qu'il se trouve préoccupé par celle de musiques de scène et de films : *Les Hauts de Hurlevent, M. de Pourceaughac.* Au cinéma, *Le Café du Cadran, Le Crime des Justes* et *L'Amour d'une femme.* En 1961, il est nommé professeur de Composition à l'Ecole normale de Musique, dont il dirige la classe dans la salle « Arthur Honegger ».

## Portrait.

Dans un ouvrage intitulé *Pour ou contre la musique moderne,* Henri Dutilleux est ainsi décrit : « C'est un solitaire, simple, le visage sympathique, le menton rond, la voix lente, le calme réfléchi d'un homme du Nord ». Son portrait nous est presque familier. A différentes époques de son existence, sa photographie apparaît dans les livres. Dans celui de Machabey, à peine sorti de l'adolescence. Dans l'encyclopédie Larousse, en manteau à col relevé, le regard perçant, où on le présente avec l'étiquette d'un « indépendant véritable ». Dans la revue *Le Point* (1961) il nous est présenté de profil, assis à son piano, tournant une page de partition d'orchestre. Enfin dans *Vingt ans de Musique contemporaine* (A. Goléa), où tournant le dos, selon la mise en page, à Alois Haba souriant, une photo signée Lipnitzki le présente avec une expression plus grave.

L'amitié semble occuper une grande place dans son existence et sa participation au monde extérieur répond à un sens aigu de sociabilité. Esprit et sensibilité iront de pair dans sa deuxième symphonie. Il a pu dire lui-même : « Ma nature me pousse presque toujours à accorder la primauté à l'élément émotif ». Dans cette symphonie, il y a aussi un très grand souci de la clarté et le goût des vastes proportions.

## Esthétique.

« Je m'insurge contre ceux pour qui musique française est seulement synonyme de charme, de finesse et d'esprit. La musique française est autre chose qu'un simple divertissement. Je me refuse également à parler de message à propos de toute œuvre » (1). Encore au Conservatoire, Henri Dutilleux écoute du côté des indépendants : Roussel, Stravinsky, Bela Bartok qui font, vers 1930, figure de révolutionnaires.

En 1957, il déclare : « Je crois que la technique dodécaphonique ne convient pas à mon tempérament, je suis contre tout système appliqué d'une manière absolue, mais que ma sensibilité s'accorde assez bien avec la recherche d'un certain atonalisme spontané et d'ailleurs relatif ». C'est vers 1950 qu'Henri Dutilleux cherche à se libérer du système tonal, mais « selon une émancipation progressive ». Or, dans la deuxième symphonie, il y a une tendance très prononcée à l'emploi de la polytonalité lié à celui de la tonalité. Certains procédés de composition inspirés de la technique sérielle y sont également utilisés mais sans aucune rigueur. Jean Roy fait remarquer que ses études musicales se terminent en 1938 et que pour lui, une seule chose compte : découvrir son propre langage. Si le souci du style est chez lui constant, Henri Dutilleux estime que c'est en se dépouillant qu'il s'enrichit : « Ne pas accueillir comme un don du ciel, mais comme un produit de génie le premier thème qui lui passe par la tête, mais de laisser refroidir les inventions, de les corriger, de les mettre au point petit à petit, de les rejeter au besoin, si elles n'acquièrent la forme équilibrée qui répond à son exigence esthétique ».

## L'œuvre étudiée.

Cette symphonie est composée de trois mouvements. Le premier, *Animato, Ma Misterioso,* le deuxième *Andantino Sostenuto,* le troisième *Allegro Fuocoso e Calmato* pour finir. L'ouvrage dure 29 minutes (7 mn 45 s, 9 mn 15 s et 12 mn). « La forme de cet ouvrage s'inspire d'une manière constante des principes de la variation et le souci de monothématisme se manifeste dans chacune des trois parties de l'œuvre.

« Ce qui caractérise aussi chacun des trois mouvements, c'est que le discours s'élabore le plus souvent autour d'une cellule généralement brève mais qui exerce son attraction. En particulier, dans la deuxième partie, une note unique mais insinuante, fait office de pivot, de point central, en se présentant sous une variété infinie d' « éclairages sonores » qui rayonne sur l'ensemble. Dans la dernière partie, la coda utilise le même procédé. Mais ici au moyen d'une agrégation harmonique toujours semblable, que l'on retrouve d'ailleurs dans les autres mouvements. Et c'est dans cette expression interrogative, reprise avec insistance que s'achèvera cette symphonie.

« La partition n'a été inspirée par aucun programme littéraire. Cependant, le caractère interrogatif auquel il vient d'être fait allusion se manifeste de manière obsédante tout au long de l'ouvrage ». Jankélévitch fait cette juste remarque : « La parole portant le sens, deux interlocuteurs ne peuvent parler ensemble sous peine de confusion » (3). On observera dans la symphonie d'Henri Dutilleux, le souci de faire alterner les deux orchestres, grand et petit, qui sont comme deux interlocuteurs inégaux en puissance sonore.

On est tenté de penser immédiatement à la forme concerto-grosso. En fait, ici, il s'agit d'un véritable dialogue comme Jankélevitch en cite un grand nombre dans son livre *La musique et l'ineffable : les Entretiens de la Belle et la Bête* (4), les deux violons dans les quarante-quatre duos de violon de Bela Bartok, la sonate en duo de Ravel, les « variations symphoniques » de César Franck avec le piano et l'orchestre. La musique interrogative est présente dans le *Pourquoi ?* des *Fantasiestücke* de Schumann et dans le *Final* du 16e Quatuor de Beethoven *Le faut-il ? Il le faut !* La symphonie d'Henri Dutilleux comprend nombre de ces symétries que l'on pourrait comparer à la demande et à la réponse. Pablo Casals fait remarquer, à propos du *Concerto pour violoncelle,* « que les thèmes de Schumann sont toujours brefs : rarement ils dépassent quatre mesures, le plus souvent en une ligne ascendante qui donne à la mélodie un caractère interrogatif, très caractéristique de l'inquiétude schumanienne ». Nous retrouvons ces interrogations dans la *Symphonie,* qui donnent à cette œuvre le caractère inspiré que les critiques ont su d'emblée lui reconnaître. Un tableau de Gauguin exécuté en 1897 et intitulé *D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ?* pose des questions semblables à celles que pourrait se poser le musicien. Cette vaste composition comprend des figures symboliques rassemblées, empruntées à des tableaux antérieurs.

Enigmatique et interrogative, la deuxième symphonique d'Henri Dutilleux fait partie du domaine de l'ineffable. Elle s'accomplit dans un monde qui confine à l'idée pure, nous ouvrant les portes de l'imaginaire et de la sensibilité.

(3) La Musique et l'ineffable. Jankélévitch (Ed. A. Colin).
(4) Extrait de « Ma Mère L'oye », de M. Ravel.

*(A suivre)*

# L'ÉCOLE CÉSAR FRANCK

Fondée en 1935

**par les successeurs de Vincent d'Indy**

Subventionnée par la Ville de Paris

---


3, RUE JULES-CHAPLAIN - PARIS-10e

ODE. 61-64

(Secrétariat permanent aux heures ouvrables)


---

Enseignement Musical adapté à toutes les orientations personnelles (professionnels, semi-professionnels ou amateurs) et à toutes les carrières (composition, accompagnement, exécution, professorat et, notamment, préparation au Lycée La Fontaine).

L'enseignement est donné par un groupe de 38 professeurs, parmi lesquels figurent à la fois des collaborateurs de Vincent d'Indy (la tradition) et de brillants lauréats du Conservatoire National Supérieur de Paris (l'évolution).

**PRINCIPALES CLASSES :**

**Technique musicale et pédagogie :**

— Composition, Analyse Musicale, Contrepoint, Fugue, Harmonie, Accompagnement, Solfège tous degrés, Préparation aux examens de la Ville et de l'Etat, Histoire de la Musique.

**Exécution :**

— Orgue, Clavecin, Violon, Alto, Violoncelle, Flûte, Clarinette, Saxophone, Guitare classique, Musique de Chambre, Déchiffrage et Ensemble à deux pianos, Chant solo, chant choral, Direction de Chœur, Orchestre.

**Musique Sacrée :**

— Chant grégorien, Accompagnement et Improvisation à l'Orgue (déjà cités : exécution à l'orgue, le chant et la direction de Chœurs).

# LIVRES - MUSIQUE

**PHILOSOPHIE DE LA NOUVELLE MUSIQUE, par Théodor ADORNO.** Traduit de l'allemand par H. Hildenberg et A. Lindenberg (éd. Gallimard).

Ce livre est une étude philosophique de la musique des deux compositeurs que l'auteur considère comme les représentants des deux courants de la musique contemporaine : Stravinsky et Schönberg.

Dire que la lecture en est facile serait mentir, d'autant plus que si dans l'ensemble la traduction est satisfaisante, celle de certains passages devrait être revue.

Nous ne recommandons donc pas cette publication sans une certaine réserve qui trouve sa raison d'être dans l'amour de la clarté et l'horreur du jargon philosophique qui envahit de plus en plus les œuvres de critique musicale.

M. Franck.

**MOZART, par P. NETTL.** Avec la collaboration de A. Orel, R. Tenschert et H. Engel (éd. Payot).

Tout a été dit et redit sur Mozart ; mais nous avons lu ce nouvel ouvrage avec le plus vif intérêt. Il a obtenu, paraît-il, un grand succès dans sa version originale, nous le croyons sans peine. La traduction est excellente. On trouve à la fin du livre une suite pour piano, d'après les esquisses de Mozart pour un ballet, récemment découvertes. Nous ne saurions trop recommander la lecture de l'œuvre de M. Nettl aux admirateurs de l'auteur de *Don Juan*.

M. Franck.

**LES PLUS BELLES LETTRES DE MOZART** (éd. Calmann-Lévy).

Dans ce choix des « plus belles lettres » (belles à quelques exceptions près), l'auteur a voulu mettre l'accent sur un Mozart conscient de son génie, luttant âprement : « Nous, pauvres de la canaille » contre l'ignorance et la grossièreté gonflées des biens de ce monde ; les servitudes matérielles étant le lot du génie ».

Mozart intraitable sur le plan musical, fils aimant mais violemment opposé à des directives paternelles humiliantes. Ne pas s'abaisser, principe capital.

Sur ce fond amer, les joies sans mesure d'une création continue.

Correspondance abondante en détails où l'auteur voit en Mozart, nous dit Gérard Mourgue, « le premier artiste maudit — ce mot pris dans le sens que lui donneront bientôt les romantiques, puis Lautréamont, Rimbaud et les surréalistes ».

Lettres intéressantes à confronter avec des traductions plus académiques et expurgées. Il n'en reste pas moins que la correspondance de Mozart est rarement révélatrice de son génie, ce que met en relief une fois de plus le choix de lettres de ce petit ouvrage.

A. Ravizé.

**LA MUSIQUE FRANÇAISE AU XIX^e^ SIECLE, par Robert FREDERIX** (éd. Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? »).

Brosser en cent vingt pages un panorama de la musique française au XIXe siècle, est tâche bien difficile. Cela suppose, outre une connaissance sans faille de cette riche période par un contact approfondi avec les œuvres, une maturité d'esprit qui permette de dominer le sujet. Il semble que l'abondance et la complexité de la matière aient quelque jeu gêné l'auteur, l'amenant à un morcellement parfois arbitraire. Pour le lecteur, il est assez malaisé de se reporter à plusieurs chapitres lorsqu'il désire se documenter sur tout ce qui concerne certains compositeurs, tels Bizet, Lalo ou Ravel. Quelques questions faiblement traitées (*La Révolution Française ; A la veille du Romantisme*) n'éclairent guère le sujet. Enfin, étant donnée la diffusion internationale de cette collection, il serait souhaitable que des rectifications soient apportées aux éditions ultérieures tant pour certains jugements hâtifs que pour des erreurs flagrantes : Méhul « dirigea le Conservatoire » (p. 16) — sous la Révolution, la romance « connaît une éclipse passagère » (p. 22) — « A vingt-cinq ans Berlioz abandonne l'étude de la médecine pour celle de la composition » (p. 29) — « Gounod exprimerait plutôt les sentiments des spectateurs que ceux des personnages » (p. 39) — Massenet « accumula des ouvrages dont la médiocrité frise l'amateurisme » (p. 60) — Eric Satie « muni de toutes les récompenses du Conservatoire » (p. 91), etc...

En définitive, si ce travail consciencieux présente quelques mérites, il manque surtout de cohésion, se termine de façon abrupte, sans conclusion, et laisse l'impression que l'auteur a traité une période qu'il n'apprécie guère, ce qui explique ses prises de positions fort contestables.

P. Druilhe.

**LE CHANT, par R. HUSSON** (éd. Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? »).

C'est un ouvrage technique qui ne peut intéresser que le chanteur désireux de connaître parfaitement « son » instrument, mais quel apport pour celui qui lit attentivement, sans se laisser rebuter par les détails nécessaires à la compréhension !

L'on apprend entre autres que l'assombrissement léger des timbres, un peu avant le « passage » en facilite l'exécution, cette constatation résultant de l'étude de la cavité pharyngobuccale qui donne le timbre au son produit par le larynx.

Mais l'ouvarage n'exclut pas la sensibilité et conclut que l'artiste lyrique ne doit pas que chanter, il doit surtout exprimer.

Mme A. Lecomte.

**MUSIQUE ET VERBE, par W. FURTWAENGLER.** Traduction de Jacques et Jacqueline Feschotte (éd. Albin Michel).

Ces études et fragments ont été extraits de deux ouvrages de Futrwaengler, *Ton und Wort* (Musique et Verbe), et *Vermächtnis* (Testament), publiés après sa mort en 1954. Le célèbre chef d'orchestre y fait surtout l'apologie de la musique allemande, particulièrement de Bach, Beethoven, Brahms et Bruckner. Pour ces deux derniers noms, l'auteur aura bien du mal à convaincre ses lecteurs, qui ne partageront sans doute pas toujours son enthousiasme — d'autant plus que ses réflexions sont très personnelles, et ses jugements esthétiques fort contestables. Traduction claire et élégante.

G. Favre.

**HISTOIRE DE LA MUSIQUE, tome II, par Robert BERNARD** (éd. Nathan).

Ce second volume, conçu dans le même esprit — et tout aussi substantiel — que le premier (cf. *Bulletin Bibliographique*, mars 1963, p. 70), nous conduit jusqu'à la période contemporaine. Il nous semble indispensable d'attendre la publication du troisième et dernier tome pour donner une vue d'ensemble sur ce travail monumental.

G. Favre.

**LOTO MUSICAL, par S. CHARPENTIER** (éd. Imprimerie de Basse-Normandie, Saint-Lo).

Le titre de ce jeu, c'en est un, dit bien de quoi il s'agit. Formé de cartes et de pions, il se compose de trois parties divisées en plusieurs manches, la progression est bien établie.

Le but recherché est d'apprendre aux jeunes enfants, en les amusant, la lecture des notes dans trois clés, leurs valeurs, les silences correspondants, les altérations.

Ce jeu est spécifié : *Loto musical A*. Deux autres jeux sont prévus : *Loto musical B* pour les valeurs musicales et *Loto musical C* pour les tonalités.

Si vous désirez récompenser et instruire en même temps, cette production semble convenir.

A. Musson.

# Chœurs et Canons

par Suzanne MONTU

*Professeur d'Education musicale au Lycée Calmette, à Nice*

## Chant à l'étude

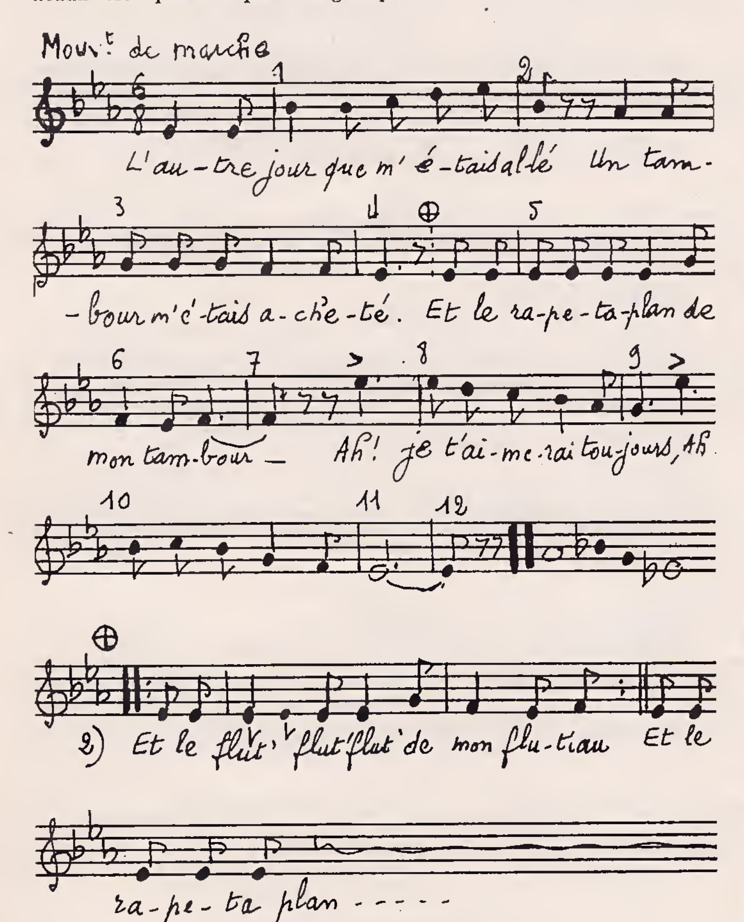
(*cours élémentaire ou moyen*)

pouvant être mimé par des enfants de cours préparatoire

### LE RETOUR DU MARCHÉ

(Chant populaire des Landes)

Ce chant est extrait des *Chants populaires de la Grand Lande* recueillis par Armandin. Cet ancien recueil édité à Bordeaux est épuisé depuis longtemps.




2. *L'autre jour que m'étais allé*
   *Une flûte m'étais acheté*
   *Et le flut flut flut de mon flûtiau*
   *Et le rapetaplan de mon tambour*
   *Ah ! je t'aimerai...*

3. *L'autre jour que m'étais allé*
   *Un violon m'étais acheté*
   *Et le jig et le jag de mon violon*
   *Et le flut flut flut de mon flûtiau*
   *Et le rapetaplan de mon tambour*
   *Ah ! je t'aimerai toujours.*

4. *L'autre jour que m'étais allé*
   *Un' guitare m'étais acheté*
   *Et le flig et le flag de ma guitare*
   *Et le jig et le jag de mon violon*
   *Et le flut flut flut de mon flûtiau*
   *Et le rapetaplan de mon tambour*
   *Ah ! je t'aimerai...*

5. *L'autre jour que m'étais allé*
   *Un cheval m'étais acheté*
   *Et le tro tro tro de mon cheval*
   *Et le flig et le flag de ma guitare*
   *Et le jig et le jag de mon violon*
   *Et le flut flut flut de mon flûtiau*
   *Et le rapetaplan de mon tambour*
   *Ah ! je t'aimerai...*

Cet amusant chant des Landes pouvant être mimé par des tout-petits est destiné vocalement à des élèves de 8 à 10 ans. La précision de la diction et l'éventualité d'une exécution mimée requièrent un rythme de marche sans lourdeur, sans précipitation non plus et surtout un mouvement imperturbable d'un bout à l'autre des cinq couplets, ce qui n'exclut pas l'entrain.

### Généralités.

Il s'agit d'un « chant à récapitulation », les mesures hors couplet comprises entre les barres de reprise étant répétées deux fois au troisième couplet, trois fois au quatrième, quatre fois au cinquième.

Le respect des silences et des respirations (') s'impose pour obtenir la légèreté souhaitable.

Dès le début de l'étude, travailler dans le mouvement afin de ne pas alourdir l'exécution.

### Direction.

Gestes assez courts mais d'une précision mécanique. Si les enfants ne sont pas très entraînés arrêter frnchement de battre la mesure entre chaque couplet, le maître comptant les trois temps d'arrêt. Lors de l'énumération à partir du deuxième couplet les phrases doivent s'enchaîner sans aucune interruption, ni altération du mouvement.

### Division et travail par phrase.

a) *L'autre jour que m'étais allé.*

Pas de difficulté réelle. Veiller à la justesse de la quinte initiale (*mi bémol-si bémol*) qui a toujours tendance à être trop petite. Le rythme ternaire doit être établi dès le début : donc ne pas égaliser la noire et la croche, ne pas transformer non plus ces deux valeurs en croche pointée-double-croche.

b) *Un tambour m'étais acheté.*

Demi-ton « *la bémol-sol* » très petit afin d'éviter que la phrase « baisse ».

c) Enchaînement « a-b ».

Le « *si bémol* » (mes. 2) assez bref.

d) *Et le rapetaplan de mon tambour.*

Rythme : l'attaque de la phrase est assez délicate. Bien marquer par le geste le second temps à vide et habituer les élèves à attaquer immédiatement après. On peut, au début, envisager les exercices suivants :

1) Articuler en murmurant en mesure : « deux *Et le rapetaplan* ».

2) En respectant le rythme, le maître compte « un, deux » les élèves enchaînent en chantant.

3) Le maître bat sans compter les deux premiers temps, les enfants enchaînent avec le rythme.

Tenir le temps exact sans alourdir le « *fa* » (mes. 6).

e) Enchaînement « a-b-d ».

Tout au début le maître pourra compter pendant le chant des enfants « un, deux » à la mesure 4 afin que le groupe attaque sans surprise et sans retard les paroles « *Et le rapetaplan* ».

f) *Ah ! je t'aimerai toujours* (mes. 7-8-9).

Le second « *mi bémol* » (mes. 8) doit être rigoureusement identique au précédent et le « *ré* » doit être chanté très près du « *mi bémol* » sinon les voix baisseront.

g) *Ah ! je t'aimerai toujours* (mes. 9-10-11).

Basée sur l'accord parfait cette phrase est facile. Ne pas tenir le dernier son au-delà de sa valeur.

h) Enchaînement « f-g ».

i) Enchaînement « d-f-g ».

Enchaînement du couplet entier.

j) Mise en place des nuances.

Mes. 1 à 7, mezzo forte ; mes. 7 à 12 un peu plus soutenu mais décidé, gai. Comme une ronde.

### Couplets.

Deuxième couplet (*la flûte*) : un peu adouci.

Troisième couplet (*le violon*) : assez lié. *Et le jig et le jag* trois croches sur le premier temps de la mesure de reprise.

Quatrième couplet (*la guitare*) : non legato. *Et le flig et le flag :* même rythme qu'au troisième couplet.

Cinquième couplet (*le cheval*) : énergique. *Et le tro tro tro :* même rythme qu'au deuxième couplet.

On peut, si l'on veut, ajouter un sixième couplet :

*Des sabots m'étais acheté*

*Et clac clic clac de mes sabots* (avec le rythme du deuxième couplet).

*Et le tro tro, etc...*

Tout dépend des accessoires dont on peut disposer pour faire mimer ce chant.

●

## ÉTUDE DE CANONS

### Conseils généraux pour le travail des canons à 3 et 4 voix.

Il est inutile et même peu recommandé de classer les voix par timbre puisque tous les élèves chantent la même ligne mélodique. Il est, au contraire, souhaitable que chaque groupe comprenne des voix élevées, moyennes et graves ainsi que des élèves très sûres ne se laissant pas entraîner.

Afin de ne pas travailler empiriquement, il est nécessaire, quel que soit l'âge des élèves, de leur faire comprendre la superposition des phrases en cours d'exécution dans les canons à 3 et 4 voix et même plus, ceux-ci étant généralement composés de trois, quatre phrases ou plus que nous appellerons « a, b, c, d, etc. ».

Nous établirons donc le graphique ci-dessous pour les *canons à trois voix :*

Premier groupe : a - b - c - a - b.

Deuxième groupe : a - b - c - a.

Troisième groupe : a - b - c.

### Etude.

1) A l'unisson par les trois groupes, phrases « a-b-c ». Selon le degré de la classe, travail par le solfège ou par audition.

2) Classe divisée en deux groupes :
   1er groupe : a - b - c - a retravaillés toujours à l'unisson.
   2e groupe : a - b - c retravaillés toujours à l'unisson.
   1er et 2e groupes simultanés en canon.

3) Classe divisée en trois groupes :
   1er groupe : a - b - c - a - b revus toujours à l'unisson.
   2e groupe : a - b - c - a revus toujours à l'unisson.
   3e groupe : a - b - c revus toujours à l'unisson.

Groupes 1 et 2 simultanés ; groupes 1 et 3 simultanés ; groupes 2 et 3 simultanés,
en respectant la disposition ci-dessus (classe divisée en trois groupes).

Les trois groupes simultanés.

### Canon à 3 voix à l'étude
(classes de 5e et 6e)

## RONDE PROVENÇALE
(extraite de 33 canons, Georges Aubanel,
éd. Heugel, 2 *bis*, rue Vivienne, Paris-2e)

### 1) Travail à l'unisson.

A) *Dansez les filles de Châteaurenard,*
*Dansez les garçons*

Pas trop lié mais précis sans être sec. Sonorités égales, rythme très carré, respirer, si nécessaire à la mesure 3 avant le troisième temps.

B) *Aux accents du tambourin pan pan pan*
*Dansez tous en rond*

La mesure 6 présentera quelques difficultés en raison du mouvement ininterrompu de croches et des trois syllabes *pan pan pan* qui s'intercalent sans aucun arrêt. Faire travailler : « *tambourin pan pan pan dansez tous en rond* » : 1° en mesure en murmurant les paroles ; 2° en mesure sur une même note « *la* ».

Enchaînement A et B :

Insister sur l'attaque du « *ré* » (début de B).

1) Faire chanter ce son « piano » et s'y arrêter.

2) A et B entier mais en observant un point d'orgue sur ce « *ré* ».

3) A et B en mesure.

C) *A Châteaurenard*
*Pan pan pan pan pan.*

La phrase est facile mais prendre la précaution (mes. 7) de compter « A, quatre, un » afin que la durée du « *si bémol* » soit exacte. Instinctivement les élèves observeront la blanche sur le « *fa* », mes. 9.

Enchaînement B et C :

Travail identique à celui sur « ré », enchaînement A-B, voir ci-dessus.

Enchaînement A - B - C :

**2) Travail en deux groupes A - B - C - A.**
**A - B - C.**

Voir ci-dessus conseils généraux.

Le maître indiquera nettement par un geste descendant l'attaque de B et de C. Sur le si bémol grave, il immobilisera une main pendant 3 temps afin d'éviter toute imprévision rythmique.

**3) Travail en 3 groupes A - B - C - A - B.**
**A - B - C - A.**
**A - B - C.**

Même remarques que ci-dessus et voir plus haut conseils généraux.

### Exercices préparatoires au canon

**Intonations à 2 voix en canon.**

Toutes les formules sur l'accord parfait peuvent être chantées en canon et conduites au tableau. Sur une étendue allant du « si » grave au « fa » sur la cinquième ligne on peut employer selon les classes l'accord parfait de do, celui de sol ou celui de fa ; ceux de si bémol et de ré dans les classes de 5e.

**Mesure à 4/4.**

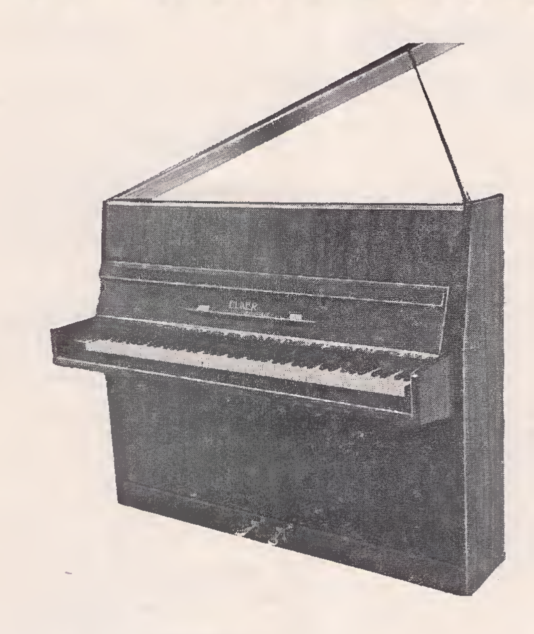
Battre la mesure.

Recherche des différentes combinaisons avec ronde, blanche, noire, silences correspondants et aussi croches si le niveau de la classe le permet.

Exécution sur la gamme de ces combinaisons.

Reconnaissance à l'audition.

**PIANOS NEUFS ET D'OCCASION**



**GUITARES HOPF**



**MOECK**

**FLUTES A BEC**

**E^TS BOUVIER** 15, rue d'Abbeville-PARIS-10e - TRU. 24-88

*DEMANDEZ LE CATALOGUE*

# MOUSSORGSKY ET SON ÉPOQUE

## CHRONOLOGIE

par D. MACHUEL

| | SON ÉPOQUE | MOUSSORGSKY |
|---|---|---|
| 1838 | Naissance à Paris de Georges Bizet. | |
| 1839 | | 9 mars : naissance de Modeste Moussorgsky à Karevo près de Pskov, au sud de Saint-Pétersbourg. Il a un frère aîné ; sa mère, musicienne, lui donnera ses premières leçons de piano avant de le confier à Anton Herke à Saint-Pétersbourg, en 1849. |
| 1840 | Naissance à Votkinsk de Tchaïkovsky. | |
| 1841 | 27 novembre : création de l'Opéra **Russlan et Ldumilla** de Glinka, sur un livret tiré de Pouchkine. Naissance de Dvorak. | |
| 1843 | Oulibichev, musicologue russe (1794-1858) publie une remarquable biographie de Mozart en trois volumes. Naissance de Grieg à Bergen. | |
| 1844 | Naissance de Nicolas Rimsky-Korsakov et du peintre russe Répine. Wagner achève **Tannhaüser**. | |
| 1845 | Naissance à Pamiers de Gabriel Fauré. | |
| 1847 | Hector Berlioz fait un premier voyage en Russie. | |
| 1848 | Mouvements révolutionnaires à Paris (février et juin), à Vienne, en Prusse et en Italie (février à mai). | Moussorgsky interprète au cours d'une réunion mondaine un Concerto de Field. |
| 1849 | Mort à Paris de Chopin. En mai, émeutes à Dresde. | Moussorgsky entre à l'Ecole Saint-Pierre-Saint-Paul de Saint-Pétersbourg; il y reçoit une éducation très européenne. |
| 1851 | Verdi : **Rigoletto.** Paris : le 2 décembre, coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte. | Moussorgsky joue en public la Sonate op. 26 de Beethoven. |
| 1852 | Verdi : **La Traviata.** Mort à Saint-Pétersbourg du peintre Fedotov. | Moussorgsky séjourne un an dans une école de préparation militaire (Ecole des Porte-Enseigne de la Garde). De cette époque date une première œuvre aujourd'hui perdue : **La Polka des aspirants.** |
| 1853 | | Mort de son père. Sa mère vient s'installer à Saint-Pétersbourg. |
| 1855 | Décembre : Alexandre II succède à Nicolas I[er]. Oulibichev fait connaître Balakirev à Glinka. Balakirev dirige le **Te Deum** de Berlioz à Saint-Pétersbourg. | |
| 1856 | Mort de Schumann à Endenich près de Bonn. | Moussorgsky quitte l'Ecole militaire avec le grade de lieutenant, et entre dans l'armée. En automne il rencontre Borodine et fréquente le salon de Dargomijsky. César Cui et Balakirev, ainsi que Stassov deviennent ses amis, mais il n'est pas encore question du Groupe des Cinq. Sous l'influence de Balakirev, Moussorgsky s'oriente vers une formation d'autodidacte. |
| 1857 | Mort de Glinka. | Durant l'été, Moussorgsky subit une crise nerveuse dont il parlera plus tard à Balakirev, mais dont on ignore la véritable nature. |
| 1858 | Mort d'Oulibichev. César Cui : **Le Prisonnier du Caucase,** opéra. Mort du peintre Alexandre Ivanov à Saint-Pétersbourg. | |
| 1859 | Wagner : **Tristan et Yseult.** Gounod : création de **Faust** à Paris. | Au printemps, Moussorgsky quitte l'armée afin de se consacrer à la musique et étudie de nombreuses œuvres de Bach, Glück, Mozart, Schumann, Schubert. En mai il fait un long séjour près de Moscou ; c'est la première fois que Moussorgsky visitait la capitale qui lui fit une grosse impression. Nouvelle rencontre avec Borodine. |
| 1861 | Février : Alexandre II abolit le servage, ce qui met Moussorgsky, propriétaire terrien, dans une situation difficile. Balakirev rencontre Rimsky-Korsakov, alors enseigne de vaisseau, qui devient son protégé. Octobre : ouverture du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, sous la direction d'Anton Rubinstein, qui fait appel à des professeurs venus de pays occidentaux. Protestations de Balakirev. | Retour à Saint-Pétersbourg en février. |
| 1862 | Constitution définitive du Groupe des cinq. Le 18 mars, ouverture de l'Ecole musicale gratuite dirigée par Balakirev, destinée à réagir contre le Conservatoire. César Cui met au point la doctrine du Groupe des cinq. Brahms s'installe à Vienne. Naissance de Claude Debussy à Saint-Germain-en-Laye. | |
| 1863 | Février : festival Wagner à Saint-Pétersbourg, dirigé par Wagner lui-même. Octobre : Rimsky-Korsakov entreprend une croisière militaire qui doit durer deux ans. Manet : **Le Déjeuner sur l'herbe.** | Moussorgsky rentre à Saint-Pétersbourg après s'être occupé pendant deux ans de ses affaires familiales ; il se remet à la composition mais les œuvres écrites pendant cette période sont des essais d'opéras souvent abandonnés ; il compose diverses mélodies. |
| 1864 | Moscou : rencontre entre Tchaïkovsky et Balakirev qui tente de l'amener à ses idées. Dargomijsky entreprend un grand voyage en Europe. Naissance à Munich de Richard Strauss, et à Guingamp de Guy Ropartz. | Avril : Moussorgsk compose **La Nuit** sur un poème de Pouchkine. |

| | SON ÉPOQUE | MOUSSORGSKY |
|---|---|---|
| 1865 | Au printemps, retour de Rimsky-Korsakov. Création à Saint-Pétersbourg de la **Danse macabre** de Liszt, puis en décembre de la **première symphonie** de Rimsky-Korsakov. Naissance de Sibélius. Naissance à Saint-Pétersbourg du peintre portraitiste V. A. Serov. Manet : **L'Olympia.** | Mort de sa mère. Ayant de plus perdu toute propriété familiale, il commence une vie errante qu'il devait poursuivre jusqu'à sa mort ; il vit tantôt chez son frère, près de Moscou, tantôt à Saint-Pétersbourg. |
| 1866 | 11 décembre : création de l'**Ouverture sur des thèmes russes** de Rimsky-Korsakov. Smetana achève la **Fiancée vendue.** Tchaïkovsky écrit sa **première symphonie.** Naissance à Honfleur d'Erik Satie. | Moussorgsky compose durant cette année de nombreuses mélodies. |
| 1867 | A la suite de la démission d'Anton Rubinstein, Balakirev assure la direction du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, ce qui est une grande victoire pour le Groupe des cinq. Berlioz est invité à venir diriger plusieurs concerts ; le premier a lieu le 16 novembre. **Première symphonie** de Borodine. **Requiem allemand** de Brahms. | Avril : Moussorgsky est congédié de l'Office des Ingénieurs des Ponts et Chaussées où il avait trouvé un emploi fin 1863. Il compose un poème symphonique, **La Nuit de la Saint-Jean,** qui, remanié à la fin de sa vie, deviendra **Une Nuit sur le Mont Chauve** et plusieurs mélodies. |
| 1868 | | Première mélodie du Cycle des **Enfantines.** Il entreprend la composition d'un opéra d'après Gogol, **Le Mariage,** et, sur le conseil d'un ami, débute **Boris Godounov.** Décembre : reprend un emploi de fonctionnaire dans l'Administration des Eaux et Forêts. |
| 1869 | 5 janvier : mort de Dargomijsky. Février : Balakirev est révoqué de ses fonctions au Conservatoire. 10 mars : création d'**Antar** de Rimsky-Korsakov. Borodine commence **Le Prince Igor.** | 15 décembre : Moussorgsky achève la première rédaction de **Boris,** et songe déjà à la **Khovantchina.** |
| 1870 | Naissance à Blamont de Florent Schmitt. Début du conflit franco-allemand. 4 septembre : Paris, proclamation de la République. | Moussorgsky poursuit la composition de ses **Enfantines. Boris** est refusé, dans sa première version, par le Théâtre Marie de Saint-Pétersbourg. Moussorgsky rédige la seconde version de **Boris** en suivant les conseils de Stassov et d'Hartmann. A partir d'août, Moussorgsky et Rimsky-Korsakov sont logés par le directeur du Conservatoire, ce qui leur permet de rencontrer plus souvent A. Rubinstein et Tchaïkovsky. Moussorgsky ne peut s'empêcher de traiter avec mépris la musique de ce dernier. |
| 1871 | 18 janvier : à Versailles, proclamation de l'Empire allemand. En mars : la Commune. | |
| 1872 | Naissance à Moscou d'Alexandre Scriabine. | Le mariage de Rimsky-Korsakov, le 30 juin, marque le début, pour Moussorgsky, d'une vie très isolée, Borodine étant toujours plus indépendant, et Balakirev se retirant de plus en plus de la vie musicale. Il travaille avec acharnement à **Boris,** qui dans sa seconde version sera de nouveau refusé au Théâtre Marie. Surmené et de plus en plus abandonné par ses amis, il se laisse entraîner à boire. Le 5 novembre, **Boris** est représenté en privé, avec un succès considérable. |
| 1873 | Brahms : **Variations sur un thème de Haydn.** 23 juillet : mort de l'architecte Victor Hartmann, grand ami du groupe. | **Boris** est accepté par le Théâtre Marie. Moussorgsky regrette de ne pouvoir faire la connaissance de Liszt, mais il ne peut se décider à entreprendre un tel voyage. |
| 1874 | Rimsky-Korsakov s'occupe de l'Ecole Musicale gratuite. Naissance à Vienne d'Arnold Schoenberg. Saint-Saëns : **Danse macabre.** Grieg : **Peer Gynt.** | 24 février : première présentation de **Boris ;** succès du public, réserve de la critique. 12 juin : Moussorgsky commence les **Tableaux d'une Exposition,** inspirés par la rétrospective des dessins d'Hartmann organisée par Stassov. 23 juillet : commence la **Foire de Sorotchinsky,** opéra-bouffe d'après Gogol. |
| 1875 | Bizet : **Carmen.** Naissance à Ciboure de Maurice Ravel. Fauré : première **Sonate piano et violon.** | Moussorgsky entreprend le cycle de mélodies : **Chants et Danses de la mort.** Il achève les deux premiers actes de la **Khovantchina.** Après le départ d'un jeune poète avec lequel il a vécu deux ans, il se retrouve seul et désemparé. |
| 1876 | Borodine présente sa **deuxième symphonie,** tandis que Brahms achève sa première, et Saint-Saëns, **Samson et Dalila.** Inauguration du Théâtre de Bayreuth avec **l'Anneau du Niebelung.** Naissance à Cadix de Manuel de Falla. | Mai : Moussorgsky renoue des relations avec Rimsky-Korsakov. **Boris** est repris, modifié, et la **Khovantchina** déjà remaniée. |
| 1877 | C'est au tour de Balakirev de reparaître sur la scène musicale. Au cours d'un voyage qu'il effectue en Allemagne, Borodine rencontre Liszt. | Moussorgsky achève le cycle des **Chants et Danses de la mort.** |
| 1878 | Brahms : **Concerto pour violon et orchestre.** Tchaïkovsky : **Concerto pour violon** et **Eugène Onéguine.** Franck : **Quintette pour piano et cordes.** | Nouvelle reprise de **Boris,** de nouveau amputé. Moussorgsky entreprend d'étudier l'harmonie avec Rimsky-Korsakov et lui promet de ne plus boire. Des amateurs le paient pour qu'il termine la **Foire de Sorotchinsky** rapidement. |
| 1879 | Smetana achève le cycle des Poèmes symphoniques : **Ma Patrie.** | 22 août : considère la **Khovantchina** comme terminée. Il voyage tout l'été dans le sud de la Russie, accompagnant la cantatrice Daria Leonova, créatrice du rôle de l'aubergiste dans **Boris ;** il compose pour elle le **Chant de la puce,** tiré du **Faust** de Goethe. |
| 1880 | Borodine : **Dans les Steppes de l'Asie Centrale.** Debussy fait la connaissance de Mme de Meck, admiratrice et bienfaitrice de Tchaïkovsky, et passe l'été chez elle à Moscou. | Très lié avec la cantatrice Daria Leonova, il devient le pianiste du cours de chant qu'elle ouvre à Saint-Pétersbourg. |
| 1881 | 28 janvier : mort de Dostoïevsky. Claude Debussy passe de nouveau l'été chez Mme de Meck à Moscou. 13 mars : assassinat du Tsar Alexandre II. | 12 février : plusieurs attaques successives en vingt-quatre heures obligent Moussorgsky à accepter une hospitalisation. Tous ses amis, sauf Balakirev, absent de Saint-Pétersbourg, se relaient à son chevet. Le peintre Répine exécute du 2 au 5 mars le célèbre portrait. Il meurt à l'aube du 16 mars ; le 18 son enterrement est somptueux. |
| 1882 | Naissance d'Igor Stravinsky, dont le père fut l'interprète du rôle de **Boris,** en 1874, et de celui de Varlaam. Wagner achève **Parsifal.** | |
| 1883 | 13 février : mort de Wagner à Venise. | |

# Bela Bartok : LE MANDARIN MERVEILLEUX

par Jacques CHAILLEY
*Professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne*

(suite)

## I. — LES TROIS VAURIENS (6/7 à 13)

Le thème des vauriens, qui prendra des aspects intervalliques variables, peut s'exprimer par un dessin sans intervalles précis (ex. 13) :

On note que sa forme inversée (ex. 14) telle que nous la trouverons mes. 39/2 et suivantes, pour signifier la première invite de la fille au mandarin, n'est pas sans analogie avec le refrain de la *Glorification de l'Elue* dans le *Sacre*.

*a)* 1er VAURIEN (6/7 à 8) : *Il fouille ses poches. Pas d'argent.*

Sur le fond indistinct précédent, les altos, renforcés par le cor anglais, soulignent les gestes de la pantomime, brodant autour du thème, nettement exprimé mes. 6/10 (ex. 15) :

Ce thème va être traité en extension, selon le procédé cher à Bartok et sous l'influence des échelles orientales à « pycnon » (c'est-à-dire à groupe serré de 3 demi-tons consécutifs), et à trihémiton (c'est-à-dire un ton et demi en intervalle conjoint). Le « pycnon » (ex. 16) :

va se développer en (ex. 17) :
dont le *do* central s'appuiera d'abord (6/22) sur sa quinte grave *fa* ; puis le groupe gagne 1 degré en hauteur : son *ré b*, écrit *do dièse*, devient à son tour notre centrale (6/14), entraînant la transposition du fa dièse de triton en fa ×, et une échelle (ex. 18) :

où les folkloristes reconnaîtront la structure quarte et quinte de l'échelle tritonique avec l'altération attractive bien connue de la quarte vers la quinte. La note centrale *do dièse*, fortement attractive, justifie à son tour le *si dièse* qu'elle attire (7/3) et sert de base de départ à l'un de ces mouvements par suite de tierces différenciées que Bartok affectionne, en une ligne montante, puis descendante, qui semble traduire le geste du vaurien constatant le vide de ses poches (ex. 19) :

De ce motif par tierces, fréquent dans son œuvre, Bartok a peut-être trouvé le modèle chez Debussy (ex. 20) :

(Préludes, « Les sons et les parfums ».)

où l'on trouve même la mutation en 1/2 ton si typiquement bartokienne !

Les notes de basse, pendant ce temps, confiées à des instruments indistincts, n'ont toujours qu'une valeur de sonorité indépendante de leur analyse harmonique, sur laquelle il serait puéril de s'attarder. La base en est un *mi dièse* destiné surtout, à l'arrivée des tierces (7/7), à recueillir les cordes graves sur un triton dissonant, que soulignent les bassons. Le *si* grave d'arrivée au violoncelle (7/7) se prolonge en groupe-pédale sur une tierce à trihémiton (même atmosphère que ci-dessus), maintenant en permanence ledit triton des traditions dissonantes sous presque toute la séquence suivante.

*b)* 2e VAURIEN : *Il explore le tiroir de la table et n'y trouve rien non plus* (8 à 9/6) : Quasi-répétition, condensée et insistante, de la séquence précédente, une quarte au-dessus du *do dièse* précédent. Influence possible des structures populaires hongroises, où sont fréquentes les répétitions à la quinte aiguë, tout autant que de la fugue classique où se retrouve un principe similaire.

A l'arrivée de la descente par tierces (9/3), les deux pédales se maintiennent ensemble et continueront parallèlement par tierces jusqu'à la fin de la séquence.

*c)* 3e VAURIEN : *Il se lève du lit, va à la fille et lui ordonne de se mettre à la fenêtre* (9/7 à 11).

Démarche impérative du vaurien, traduite par une large montée de quartes aux trombones ; d'abord justes, de *sol bécarre* à *mi bémol*. Sur les thèmes de quartes et leur origine possible (Schönberg, Scriabine), voir plus haut.

A l'arrivée, une mutation d'échelle transforme la quarte juste *mi bémol-la bémol* en quarte augmentée, de sorte que le jeu des quartes se poursuit, par analogie avec le jeu des quintes du chiffre 7, selon une sonorité de septième majeure (ex. 21) : en deux quartes juste + augmenté, comme dans l'accord du prélude, mais en ordre inversé (mes. 3 sqq.). Le dernier geste impératif du vaurien monte encore d'une quarte et après la dernière quarte *ré* (encore septième majeure entre *mi bémol* et *ré* cette fois selon la disposition du prélude), aboutit ff à un fa dièse aigu des trompettes d'où partira la séquence suivante.

*d)* REFUS DE LA FILLE (10/11 à 12/6) : Cette séquence est sautée dans la suite d'orchestre. Elle ne fait en effet que reprendre les éléments précédents traduisant l'inertie de la fille devant l'insistance du vaurien, par des alternances de « ritard » (sur l'élément descendant des tierces), et de reprise « a tempo » (sur le thème des vauriens). Elle aboutit à son tour au même *fa dièse* qu'au départ, ce qui facilite la coupure.

*e)* SUR UNE NOUVELLE INJONCTION DES 3 VAURIENS, LA FILLE OBÉIT A REGRET ET VA A LA FENÊTRE (12/6, *vivo*, à 12/11, *moderato*).

La mesure 12/6 s'explique mal avec la coupure : elle n'est en effet que la réitération intensifiée de la tierce des 3 mesures précédentes (geste impérieux des vauriens), que suit une descente des violons en tierces différenciées *calmandosi* — démarche traînante de la fille qui agit à regret, ou apaisement des vauriens obéis, ce que tendrait à montrer le fait que ces tierces prolongent en s'apaisant la tierce irritée de leur ordre précédent. Harmoniquement, sur pédale intérieure du fa dièse déjà mentionné (trompette), descente aux trombones d'accords de quinte augmentée d'harmonie « normale » ; à l'arrivée, cors et basson accord de sixte presque consonant compte tenu de la différence de timbres avec les violons qui restent en suspension.

## II. — PREMIÈRE VICTIME : LE VIEUX BEAU

### a) Premier jour de séduction (13).

Bon exemple de l'écriture « en extension » chère à Bartok. Partant d'une quinte structurelle *la-mi* qui, par exception, forme avec la basse en pédale *do dièse-sol* une consonance classique de 7 +, le dessin de l'appel, confié au timbre vulgaire de la clarinette, exécute des allers et retours de plus en plus étendus, décrivant le moulinet des appels de mouchoir de la fille, dans le style des improvisations instrumentales de l'*hora lunga* roumaine. Un premier groupe atteint successivement *mi* (13/2), *sol dièse* (13/5), *do dièse* (13/6) selon une échelle incluant en montant le demi-ton *mi-fa*, on verra bientôt pourquoi, et en descendant la suite des quartes (ex. 22) :

Un deuxième groupe (ch. 14) va maintenant mettre en valeur ce demi-ton *mi-fa*, haussant jusqu'à lui le centre mélodique, précédemment appuyé sur la quinte *la-mi*. Ce *mi-fa* développe un « pycnon » (ex 23) :

sur lequel la clarinette s'excite quelque temps, multipliant les appels de mouchoir. A partir de ce « pycnon », nous allons encore gagner quelques degrés : *si bémol* (14/4), *si bécarre* (17/5), *do dièse* (14/6), *ré* (14/8) ; au passage, nouvelle descente de quartes (14/5). Peu après, dégagement d'une nouvelle échelle (ex. 24) :

Dès qu'est atteint le nouveau pycnon *do bécarre-do dièse-ré*, il est mis en valeur et devient à son tour centre mélodique, symétrique au précédent, d'où intensification de tessiture (cf. plus haut l'origine populaire du procédé). De là, la clarinette retombe et repart, gagnant cette fois le *sol dièse* (15), puis le *si aigu* (15/3) ; sur la tierce *sol dièse-si*, répétée *stringendo*, le mouchoir multiplie ses appels, montrant qu'une première victime a mordu à l'hameçon.

### b) Attente de la première victime. Les vauriens se cachent (16).

Persistance de la tierce *sol-dièse-si* précédente, tant en appel des clarinettes qu'en batterie « bruitée » des *col legno* de violons. Ataxiques, timbales et piano grave évoquent les pas encore hésitants de l'inconnu qui monte l'escalier (cf. Ravel, thème du déménageur dans *L'Heure espagnole*, 1909), qu'un rythme complémentaire aux bassons et trombones avec sourdine (plus la main droite du piano) rend quelque peu caricatural, juxtaposant le sol bécarre au sol dièse selon le principe de la tierce neutre.

### c) Entrée du vieux beau. Ridicule déclaration d'amour.

La caractéristique musicale du vieux galant sera le timbre caricatural des trombones avec sourdine en fréquents glissandos, évoquant grotesquement les gestes de la déclaration d'amour dans le théâtre conventionnel ou le film muet : main sur le cœur, ouverture du bras, coups d'œil langoureux. Par trois fois, tandis que sans attendre il commence ses simagrées, par des accords d'ut dièse au piano grave ponctué de timbales, la fille manifeste son impatience (l'explication de ces timbales sera donnée à 17/11) Le galant n'entend pas et entame sa déclaration en un pathos tchaïkowskien dont le timbre du violoncelle, *molto vibrato* dit la partition, accentue le mauvais goût parodique ; l'alto suit à peu près à la seconde inférieure. Les suites de secondes parallèles seront très fréquentes dans cette séquence : on pourrait presque y voir l'un des thèmes du vieux si on ne les retrouvait également dans d'autres scènes (29, éviction du jeune homme). Elles sont du reste fréquentes dans toute l'œuvre de Bartok, surtout dans ses dernières œuvres (*Concerto pour orchestre*), après qu'il eut étudié le folklore dalmate et serbo-croate, où figure une polyphonie en secondes d'un caractère particulier. L'étude approfondie de ce folklore, pour lui, est postérieure au *Mandarin* (1941-1942), mais il n'est pas exclu qu'il en ait eu connaissance auparavant.

Dialogue mimé : « As-tu de l'argent ? », demande la fille (17/11). Trois accords sourds ponctués de timbales, remplissent la mesure précise de la rubrique, nous expliquent le sens qu'avaient (17/2-4) les accords similaires, à sonorité voisine quoique non identique (relativité de valeur des intervalles). Ici accord de septième majeur à quinte « neutralisée » (juste + augmenté à 2 octaves différentes).

« L'argent n'est rien, dit le vieux. L'essentiel, c'est l'amour » (18). A partir de l'accord précédent, fond de croches en batteries par deux où crépitent les pizzicati, puis (18/6) des *col legno* soulignés de caisse claire. Sur ce fond ironique, cor anglais puis hautbois déclament la déclaration ridicule, première phrase (5 mesures). Echelle pentatonique mutant vers le haut (ex. 25) :
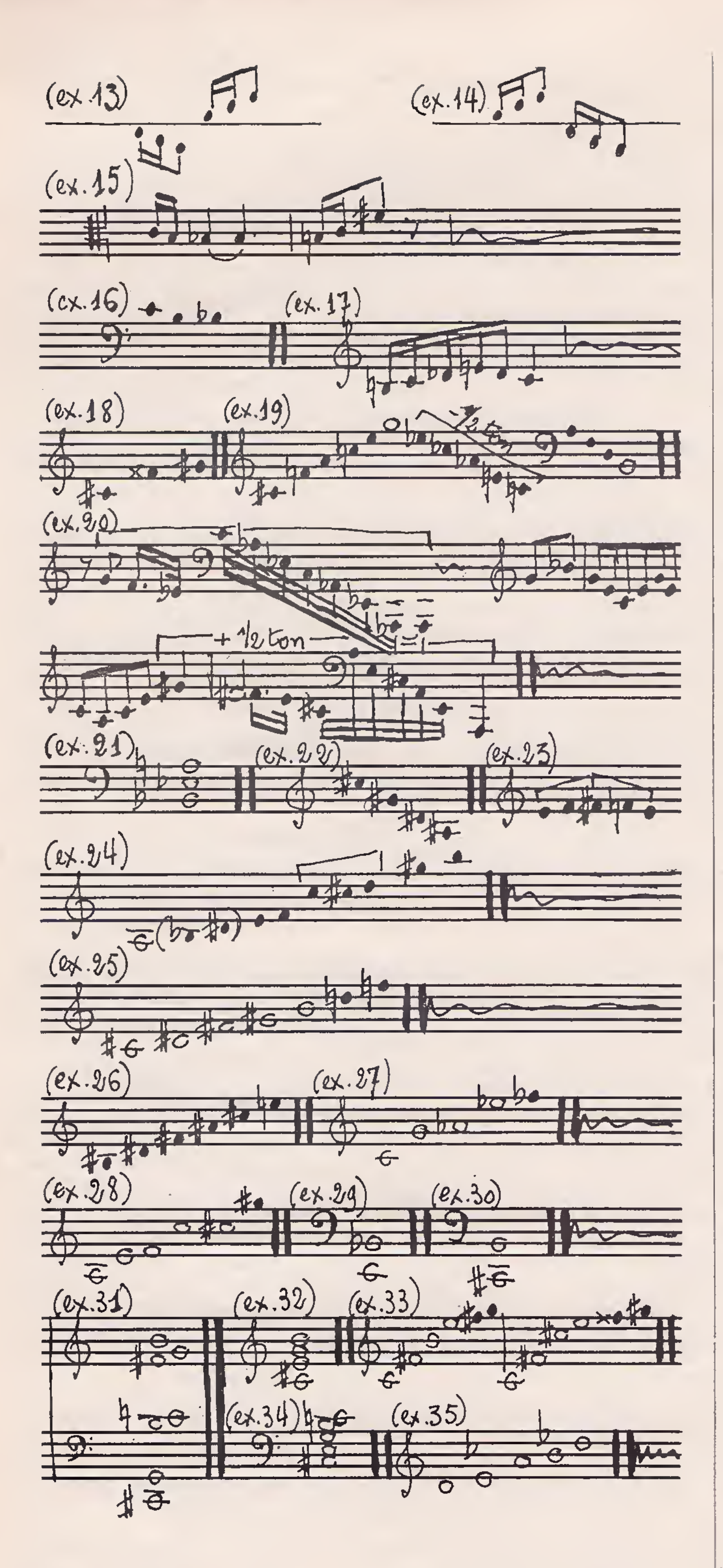
Le début (sur les deux notes *ré dièse, sol dièse*) était préparé par les mesures 17/5-6, le dessin 18/2 répond à 17/7-8 (début de mesure). 18/3, qui semble continuer la phrase, est en réalité un début d'incise (voir le phrasé indiqué) amorçant un dessin rythmique à amplification qui aura son répondant 18/6 à la quinte inférieure (structure fréquente dans les chants populaires hongrois étudiés par Bartok). En se reportant à l'échelle relevée ci-dessus, on voit que *sol dièse-si* sont deux degrés conjoints et que par conséquent la réponse normale en est bien *do dièse-ré dièse* Mutation nouvelle d'échelle à ce moment : *fa double dièse* pour *fa dièse* et *si dièse* pour *si bécarre*. A 18/9, un trombone recueille le *si dièse* ainsi préparé et éructe un grossier glissando. Les pizzicati avec la harpe (19) esquissent alors pour la danse du vieux un petit rythme vulgaire qui, d'abord à découvert, va servir de fond aux effusions discordantes de ses entreprises galantes. Celles-ci se manifestent (19/4) aux hautbois et clarinettes en secondes (voir plus haut sur ce point) par un dessin repris de 17/7 (deuxième moitié de la mesure) qui, comme le dit la rubrique et à l'instar du vieux, « devient de plus en plus pressant », mes. 19/7 Puis, devant son peu de succès, puisqu'il n'a pas d'argent (ou peut-être est-il essoufflé par l'effort), l'élan du galant retombe piteusement mesure 19/8 et le pauvre vieux repart à zéro pour un nouvel essai.

Cette seconde tentative (20), toujours sur même fond de pizzicati (amplifié du piano au lieu de harpe et d'un staccato de clarinettes) correspond à une nouvelle phrase sentimentale dont le dessin est assez proche de celui de 17/7. Comme ce dernier, il fait appel au timbre romantique de la chanterelle du violoncelle, que doublent les bassons (procédé de doublure romantique bien connu). Un raffinement de sonorité prescrit même 2 violoncelles et 2, puis 3 bassons, ce qui augmente le pathos du vibrato (les chefs d'orchestre savent que les cordes ne se fondent vraiment qu'à partir de 3, et ils fuient la doublure à 2 pour éviter justement l'effet de vibratissimo (jeu d'orgue dit « voix céleste ») que Bartok recherche ici) ; les glissades, aidées par le trombone, empâtent encore la confiture. Phrase exceptionnellement tonale (harmonie de dominante d'*ut dièse*, dont la tonique est affirmée par la basse à chaque premier temps), avec à 20/2 une parodie du « tour de gosier » du chant vériste A nouveau le vieux s'excite, sur une montée par tierces de même harmonie (ex. 26) :

Quand le *mi* est atteint, après un long élan pris sur *do dièse la dièse*, le ton change :

### d) Les vauriens surgissent de leur cachette, empoignent le vieux beau et le jettent dehors.

Harmonie tonale (dominante de *la*, avec le *fa* d'appoggiature simultanée) ; la seconde *mi-fa*, sur un rythme répété qui ébauche le thème de l'agression présenté en prélude et qui sera complet pour le mandarin, claque longuement aux violons trémolo et aux trompettes graves ; les bois lancent à contre temps, à intervalles imprévisibles, de brefs appels aigus dans le style du *Sacre du Printemps*. Le vieux est jeté dehors sur une longue descente diatonique de secondes parallèles (cf. plus haut). Cette descente rejoint le *mi-fa* de départ et se calme. Ce sont les vauriens qui




débarrassés du vieux, se tournent vers la fille et lui ordonnent de reprendre son manège. La fille obéit et retourne à la fenêtre

La partition d'orchestre *Philharmonia* contient sans doute ici une faute d'impression. La ligne de hautbois des mesures 2-3 page 57 (c'est-à-dire 21/8-9) appartient évidemment à celle de clarinette.

## III. — DEUXIÈME VICTIME : LE PETIT JEUNE HOMME TIMIDE

### a) Deuxième jeu de séduction (22).

C'est une variante amplifiée du premier jeu. Départ identique, une tierce mineure plus haut, et développement similaire, mais à la fois plus condensé dans sa préparation (une mesure 22/1 contre quatre au chiffre 13) et plus développé dans sa lancée Les premières volutes remplissent de suite une échelle (ex. 27) : qui est l'exacte transposition de celle de 14/6 (ex. 28) :
mais la basse ne se maintient pas immobile comme dans le premier jeu. Elle oscille de (ex. 29) à (ex. 30) :

(avec note de passage ré dièse — la intermédiaire)

et cet autre accord correspond habituellement à un *si bécarre* qui transpose le *sol dièse* de l'échelle 14/6 ci-dessus. L'accord est incomplet sur la réduction. Il est, en réalité (ex. 31) :

dans lequel *do bécarre* et *sol aigu* sont appogiatures simultanées du demi-ton, comme le montrent les trilles de piano et de deuxième flûte. *Fa dièse* étant lui-même appoggiature non résolue, l'accord réel est une septième (ex. 32) :

Au chiffre 23, à partir du même *do* de départ, changement d'échelle (quartes). Après une descente par tierces différenciées (23/24) troisième échelle en extension sur la précédente (ex. 33) : qui conduit (24) vers un appel de tierce aigu *si-sol dièse* analogue à celui du premier jeu (15/3 etc.). A travers de nouvelles mutations d'échelle et amplifications d'orchestration, cette tierce monte encore et devient *do dièse-la* (24/25, sur lequel se fait l'appel final quand la victime est en vue.

Cette fois, la montée d'escalier se fait d'un pas rapide et léger ; elle ne dure que deux mesures (24/7-8), marquée par groupes de 3 croches à la clarinette basse. Les vauriens se cachent.

### b) Entrée du petit jeune homme. La fille l'encourage et tâte ses poches. Il n'a pas d'argent.

Son timbre n'est plus le trombone ridicule, mais le touchant hautbois. Son entrée par une quarte descendante, sur les dernières volutes de clarinette, n'est pas sans analogie avec celle du même hautbois solo sur les volutes de flûte en sol au chiffre 9 de l'introduction du *Sacre*. Phrase sans valeur thématique, d'un innocent diatonisme relevé de diverses métaboles au demi-ton (vers les bémols 25/3, puis vers les dièses 25/4). Harmonie simple, mais nettement dissociée du chant. Mesure 25/7 s'établit un accord (ex. 34) :

qui servira de base à la danse.

Le *do bécarre* y est écrit *si dièse*, ce qui montre que Bartok y voit le même accord que celui analysé plus haut à propos de 22/5.

### c) Danse du jeune homme avec la fille (26).

Rythme à 5 temps mettant en valeur son asymétrie par de nombreuses syncopes du chant, contre la régularité du dessin accompagnant, obstiné à la harpe, sur le dessin de l'accord précédent. On décèle ici le modèle de l'*aksak*, rythme populaire asymétrique combinant en groupes réguliers des cellules irrégulières de 3 et 2 alternés, ce que Bartok a étudié en lui donnant le nom de *rythme bulgare*.

Après 2 mesures de préparation, phrase souple, au basson aigu, sur échelle tétratonique déformée (ex. 35) :
Reprise, légèrement différenciée (27), transposée à la quarte aiguë, violon et flûte (y compris transposition de l'accompagnement aux pizzicati) selon le principe des modèles populaires déjà analysé 18/6.

La danse, d'abord un peu gênée, se détend (27/8, tranquillo) par le souple glissement des pas irréguliers 3 + 2, feutrés par les trilles alternés des cordes et des flûtes. Cette glissade, est reprise au cor anglais (28) sur un dessin qui rappelle

furtivement le début du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, puis aux violons. A ce moment (28/3), la fille se prend au jeu et la danse commence à s'animer : son thème s'essaie d'abord à 2 violons soli, puis devient vraiment passionné en empruntant le timbre romantique des violons *tutti* en octaves, tandis que les bois lui superposent le rythme établi mes. 27/8. Cependant l'élan est vite coupé : les vauriens sont là.

### d) Sortie des vauriens et éviction du jeune homme (29).

Elle se fait sur le modèle de celle du vieux, avec les mêmes descentes de secondes, une sixte au-dessus aux trompettes et avec une orchestration renforcée.

Une nouvelle fois, les vauriens obligent la fille à se remettre à la fenêtre. La troisième victime sera la bonne : le Mandarin.

*(A suivre.)*

---

## UNIVERSITÉ DE PARIS

## (Cours de la Sorbonne)

### Institut de Musicologie - 3, rue Michelet, Paris (5e)

### Mardi de 16 à 17 heures

**COURS PUBLIC DE M. JACQUES CHAILLEY**

**1964-1965 : Problèmes d'interprétation de la musique ancienne**

**Décembre :**

1\. — 1er : Généralités. Evolution du goût musical.

2\. — 8 : La théorie musicale.

3\. — 15 : Le solfège et ses incidences sur l'exécution musicale

4\. — 22 : Diapason et tempéraments.

**Janvier :**

5\. — 5 : Le concert.

6\. — 12 : Partitions et chefs d'orchestre.

7\. — 19 : L'orchestre et la basse continue.

8\. — 26 : Théorie et pratique des notes inégales.

**Février :**

9\. — 2 : Le chant. Classement et technique des voix.

10\. — 9 : Le chant. Le récitatif.

11\. — 16 : Le chant. L'air.

12\. — 23 : Le chant. Les agréments vocaux.

**Mars :**

13\. — 2 : Les instruments à vents.

14\. — 9 : Les instruments à cordes.

15\. — 16 : Les instruments à clavier.

16\. — 23 : Les agréments instrumentaux.

17\. — 30 : Particularités diverses.

**Avril :**

18\. — 6 : Conclusion.

---

SAISON 1964-1965 XIIe ANNEE

## LES CONCERTS DE MIDI

Président : Jacques CHAILLEY

Dix-sept concerts de musique de chambre, tous les vendredis, de 12 h 30 à 13 h 45, du 13 novembre 1964 au 2 avril 1965. Concerts interrompus un mois, à partir du 18 décembre ; reprise le 22 janvier.

Le 4 décembre, une séance de **sonates violon et piano** (Clara Bonaldi et Sylvaine Billier), une autre consacrée à Rameau (à l'occasion du bicentenaire de sa mort, par Aimée Van de Wiele, claveciniste, et Maria Ferrès, cantatrice (11 décembre), puis un concert du Quatuor de saxophones Daniel Deffayet et France Soudères, pianiste (18 décembre).

Du 22 janvier au 2 avril 1965, l'Association des Concerts de Midi fera entendre des concerts de **musique ancienne, moderne et contemporaine** avec le concours de : l'Ensemble instrumental et vocal Musica Æterna (fondé par Odette Ramon), le Trio Lengyel (**musique hongroise**), 29 janvier ; le 5 février, Jeanne Chailley-Bert, claveciniste, Jacques Serres, violoniste, et Gabriel Fumet, violoncelliste, avec Amparito Peris, cantatrice ; Odette Le Dentu, harpiste, et le Quatuor André Ovigny (12 février) ; le 19 février, le Quatuor d'Ondes Martenot de Jeanne Loriod, avec le baryton Elwood Peterson ; le 26 février, la claveciniste Marcelle Charbonnier et le ténor Paul Derenne ; les 5 et 12 mars, de jeunes ensembles des classes de MM. Joseph Calvet et René Le Roy, professeurs au Conservatoire National Supérieur de Musique (concert **Fauré-Ravel** et concert **Mozart**) ; le 19 mars, le Trio Nordmann (flûte, violoncelle et harpe) et Bertrand Ott, pianiste ; le 26 mars, la pianiste Gisèle Kuhn, la violoncelliste Sylvette Milliot, avec le concours de Françoise Rogez, cantatrice et, pour clôturer la saison, le Groupe d'Instruments Anciens de Paris, animé et dirigé par Roger Cotte.

**CONDITIONS GENERALES**

**Prix des places** : 4 F ; étudiants, J.M.F. Activités musicales : 3 F.

Abonnement : 5 concerts au choix (renouvelable) : 14 F ; Tarif étudiant : 10 F.

Billet collectif (5 places pour le même concert) : 14 F ; tarif étudiant : 10 F.

Nous attirons l'attention de nos auditeurs sur **billets collectifs,** bénéficiant du même tarif pour **5 personnes assistant au même concert** (à prendre à l'entrée ou d'avance chez le gardien de l'Institut d'Art, 3, rue Michelet).

**Adhésion à l'Association des Concerts de Midi** : Adhérent : 10 ; bienfaiteur : 20 F, à libeller au nom des Concerts du Midi, 3, rue Michelet, Paris, C.C.P. Paris 13801-36. **Les membres de l'Association bénéficient du tarif étudiant pour les abonnements** ; ils reçoivent en outre des entrées gratuites à distribuer à des personnes de leur choix, à titre de propagande (5 pour les adhérents, 10 pour les bienfaiteurs). Ces invitations devant servir à recruter de nouveaux auditeurs, nous serons reconnaissants aux membres de l'Association qui en disposeront d'inscrire sur les cartes, le **nom et l'adresse des personnes invitées.**

**Affiches - Prospectus.** Prière de consulter les **affiches** (à l'Institut d'Art, dans les Facultés, foyers d'étudiants, certains marchands de musique et commerçants). Les concerts sont également annoncés par les journaux (**Guide du Concert, Figaro, Combat, Officiel des Spectacles**). La radio : Nouvelles Musicales (France III) et Radio-Sorbonne. Les **prospectus** sont distribués dans les Facultés, les foyers, chez le gardien de l'Institut d'Art, et, en général, dans les lieux où les concerts sont affichés.

**Tous renseignements :** Mme Petit-Dutaillis, secrétaire générale, 6, rue de Saint-Simon, Paris-7e, tél. 548-76-59 (entre 9 et 11 heures exclusivement).
Aux Concerts de Midi : **buffet** (en sus), à partir de 11 h 30.

**A L'AMPHITHEATRE**

**DE L'INSTITUT D'ART ET D'ARCHEOLOGIE**

**3, rue Michelet, Paris-6e**

(Métro : Vavin, Port-Royal - Bus : 83, 91, 38)

---

**OCCASION :** Collection de **L'Education Musicale.**

Si vous désirez une collection complète de **L'Education Musicale** (numéros 51 à 61, octobre 1958 à octobre 1959), veuillez vous adresser à Mme A. DUBOIS, 23, rue de Sablonville, Neuilly-sur-Seine (Seine).

Soit onze numéros pour : 15 F.

# NOTRE DISCOTHEQUE

par D. MACHUEL
*Professeur au Lycée Montaigne*
*Critique musical au « Guide du Concert »*

Commençant habituellement par la musique ancienne, nous trouvons un bel ensemble de *Chansons Polyphoniques* de CLEMENT JANEQUIN ; Roger Blanchard y a groupé les principales œuvres de ce musicien au sujet duquel les renseignements biographiques commencent seulement à se préciser. La *Bataille de Marignan*, le *Caquet des Femmes* et le *Chant des Oiseaux* alternent avec d'autres chansons moins connues et avec une « *Aria della Battaglia* » d'ANDREA GABRIELI qui est une « canzon da sonar » ou transcription instrumentale faite d'après la célèbre chanson de JANEQUIN ; l'ensemble instrumental comporte 4 trompettes et 4 trombones. L'ensemble vocal Roger Blanchard est composé de deux Hautes-contre, deux Ténors, deux Basses et une Basse grave ; leur interprétation est des plus vivante ; ils insistent avec humour sur les détails pittoresques, en particulier sur les onomatopées ; l'articulation est parfaite ; il est si rare de pouvoir suivre clairement les paroles de ces chansons que cela mérite d'être souligné. Voilà un disque de premier ordre qu'il faut recommander autant aux amateurs de belle musique qu'à ceux qui cherchent à compléter leur discothèque scolaire. DISCOPHILES FRANÇAIS (1).

Passons à la musique religieuse ; elle sera représentée par deux disques seulement. VIVALDI, si célèbre pour ses Concertos est encore presque inconnu pour sa musique religieuse ; le *Gloria* fut joué plusieurs fois à Paris au cours de concerts mais un seul enregistrement figurait sur les catalogues, sous la direction d'André Jouve ; cette nouvelle gravure, très claire et dynamique dans son interprétation doit inciter les mélomanes à mieux connaître le répertoire religieux du « Prêtre roux » à mesure qu'il sera mis à jour. Le style musical est très proche de celui des Concertos : élan, carrure nette des séquences musicales, richesse de l'invention thématique. Le disque est complétée par « *Entrata festiva* » op. 93 du compositeur belge FLOR PEETERS, né en 1903, élève à Paris de Marcel Dupré et Charles Tournemire, actuellement directeur du Conservatoire d'Anvers. C'est une œuvre solennelle pour orchestre, deux trompettes, chœurs et orgue, destinée aux grandes processions. L'ensemble de ce disque est placé sous la direction de Roger Wagner. COLUMBIA (2).

C'est au cours de la dernière partie de sa vie que J. HAYDN composa ses œuvres d'inspiration religieuse, et spécialement ce *Te Deum* qui date sans doute de 1800. Il s'agit d'une œuvre dynamique qui requiert seulement la présence d'un orchestre et de chœurs mais qui contient des effets grandioses grâce à l'habileté d'écriture de l'ancien maître de musique du Prince Esterhazy. Sur le même disque se trouvent plusieurs pages de MOZART. Tout d'abord la bouleversante *Ode funèbre en ut mineur* K. 447 écrite après la mort du Comte Franz von Esterhazy, grand maître de la loge maçonnique à laquelle appartenait Mozart ; puis l'*Adagio et Fugue en ut mineur* également pour orchestre à cordes K. 546 qui montre comment Mozart sut s'assimiler l'art contrapunctique de J.-S. Bach ; enfin la « *Missa brevis* » *en ut majeur* K. 259 dite « du solo d'orgue ». Composée en décembre 1776, elle se distingue parmi les autres par la présence au moment du Benedictus d'un morceau concertant Allegro Vivace où l'orgue dialogue avec l'orchestre et le quatuor des solistes. L'ensemble de ce disque extrêmement varié mérite qu'on y prête attention ; son interprétation est d'une grande beauté. DEUTSCHE GRAMMOPHON (3).

En abordant les disques consacrés à des instruments solistes, nous dirons simplement que ces 20 *Sonates pour clavecin* enregistrées en 1939 et 1940 par l'inoubliable Wanda Landowska et repiquées dans la collection des Gravures Illustres constituent un magnifique témoignage de cette artiste remarquable à qui l'on doit le renouveau que connaît aujourd'hui le clavecin et la musique qui lui est destinée. C'est une interprétation de référence. V.S.M. (4).

Si BRAHMS est aujourd'hui un musicien que les mélomanes connaissent et apprécient de mieux en mieux, il est des aspects de son œuvre qui restent dans l'ombre ; témoin l'ensemble des pages qu'il consacra à l'orgue ; ce sont ces œuvres, des *Préludes de Choral* et des *Préludes et Fugues* qui sont groupées sur ce disque TELEFUNKEN ; elles datent de 1856 et de 1896 ; tout en étant très caractéristiques de Brahms, on y reconnaît la très nette influence de Bach. Franz Eibner joue sur les orgues Walcker de l'Eglise votive de Vienne (5).

Nous ne quitterons pas BRAHMS mais retrouverons les œuvres qui nous sont familières : il s'agit des deux *Rhapsodies* op. 79, des *Caprices* op. 76 n° 1 et n° 2, de l'*Intermezzo* op. 76 n° 4 et des *Sept Fantaisies* de l'op. 116. Wilhelm Kempff en est ici l'interprète idéal ; il possède cette sonorité profonde et l'intériorité du jeu indispensables pour cette musique romantique. DEUTSCHE GRAMMOPHON (6).

Voici pour clore ce groupe une interprétation de la version originale des *Tableaux d'une Exposition*, celle que MOUSSORGSKY réalisa pour piano ; son interprète est un virtuose possédant une très grande maîtrise de l'instrument : Bernard Ringeissen. Il nous offre de ces Tableaux une vision d'une rare précision. Suivent pour compléter le disque cinq pièces empruntées aux quelques œuvres pianistiques de Moussorgsky. Un ensemble soigné signé ERATO (7).

Abordant le groupe des Concertos qui sera nombreux et varié, nous examinerons en premier lieu un disque consacré à TARTINI pouvant avoir sa place parmi les enregistrements de musique de chambre. Nous y trouvons deux *Sonates pour violon, viole de gambe et clavecin* et deux *Concertos pour violon et orchestre à cordes*. L'ensemble interprété par le violoniste américain Stanley Weiner présente une grande unité de style. La viole de gambe est tenue par Jean Lamy et le clavecin par Antoine Geoffroy-Dechaume. C'est un disque des DISCOPHILES FRANÇAIS (8)

Viennent ensuite trois *Concertos pour deux cors et orchestre à cordes* de VIVALDI et HAENDEL, ainsi que la *Suite* de TELEMANN pour les mêmes interprètes. Les amateurs de cor se réjouiront de cet ensemble qui sonne bien et dont l'interprétation est vivante ; certains passages de Telemann sont curieux pour les sonorités et les harmonies. VOX (9).

Le *Concerto n° 2 en fa mineur* fut composé par CHOPIN en 1829, quelques mois avant celui en mi mineur qui porte le n° 1, mais publié chez Breitkopf seulement en 1836. L'interprète de ce disque DEUTSCHE GRAMMOPHON est un jeune pianiste hongrois de 31 ans, Tamas Vasary, que l'on n'a pas encore eu l'occasion d'entendre à Paris ; son jeu dénote une profonde sensibilité s'appuyant sur une technique remarquable ; la diction est excel-

lente, les accents justement placés et suffisamment mordants pour que l'interprétation force l'attention. Une nouveauté à recommander chaleureusement. Le disque est complété par « *Andante spianato et Grande Polonaise* » op. 22 et *Nocturne en ut dièse mineur* (10).

Le pianiste chilien Claudio Arrau est l'un des quatre ou cinq premiers pianistes du monde et son passage à Paris est toujours attendu par les mélomanes. Le style très sage et essentiellement mesuré qu'il adopte dans ce disque des *Concertos* de SCHUMANN et de GRIEG surprendra sans doute certains auditeurs, mais ils se rendront rapidement compte que l'émotion qui se dégage de cette exécution n'en est pas affaiblie ; le romantisme schumannien est présent dans toute sa variété. PHILIPS (11).

Le tempérament de certains artistes s'accorde d'un manière particulièrement heureuse avec celui de certains compositeurs ; c'est précisément le cas de Malcuzynsky en présence de RACHMANINOV ; il domine avec aisance les difficultés du troisième *Concerto en ré mineur* et excelle à en traduire tout le lyrisme. COLUMBIA (12).

Nous revenons à SCHUMANN mais pour écouter maintenant son *Concerto pour violoncelle* qui est certainement l'ouvrage le plus important de l'époque romantique destiné à cet instrument. Groupé avec celui de LALO également pièce maîtresse de la littérature violoncellistique il bénéficie d'une interprétation sortant de l'ordinaire : elle est due au violoncelliste hongrois Janos Starker et profite de la technique de la firme MERCURY qui parvient à traduire avec une fidélité étonnante les multiples timbres de l'orchestre et à mettre chaque instrument à sa juste place. Un disque de grande classe (13).

Les deux *Concertos* de MENDELSSOHN et de TCHAIKOVSKY font l'objet d'un nouvel enregistrement confié cette fois à la violoniste française Michèle Auclair. L'interprétation est soignée, et la technique domine aisément les œuvres ; Michèle Auclair met en relief la sentimentalité de Tchaïkovsky grâce à un jeu très lié ; elle use avec discrétion du « portando », juste assez pour marquer le style. PHILIPS MAGIE DU SON (14).

HENRY VIEUXTEMPS, compositeur et violoniste belge qui vécut entre 1820 et 1881, est surtout connu des violonistes car ses *Concertos* représentent la base indispensable à tout futur virtuose ; cependant ils ne sont pas dénués d'une valeur musicale et c'est ce que prouvera ce disque à ceux qui l'écouteront. L'interprétation d'Arthur Grumiaux est particulièrement brillante. Le rapprochement de cet ouvrage de Vieuxtemps avec le *Troisième Concerto* de SAINT-SAENS est spécialement heureux. L'orchestre des Concerts Lamoureux est conduit par Manuel Rosenthal. C'est un disque PHILIPS TRÉSORS CLASSIQUES (15).

Abordons maintenant la période contemporaine. Le premier *Concerto pour violon et orchestre* de BELA BARTOK fut écrit en 1908 mais demeura inconnu jusqu'en 1958 car remis à la violoniste Stefi Meyer, celle-ci le conserva secrètement. C'est une œuvre magnifique d'un jeune compositeur de 26 ans en pleine possession des moyens qui feront de lui le plus grand maître de la musique hongroise contemporaine. Le Concerto d'Hindemith qui se trouve couplé ici avec celui de Bartok date de 1939 ; les deux ouvrages sont à l'opposé l'un de l'autre comme le sont les deux auteurs d'ailleurs ; le second est fantaisie et délicatesse alors que le premier est avant tout passionné. La riche sonorité de David Oïstrakh sert ces deux grands Concertos de l'époque contemporaine de façon magnifique. CHANT DU MONDE (16).

Et nous achèverons ce groupe sur le *Concerto hongrois pour violon et orchestre* de GYULA BANDO ; ce compositeur hongrois obtint au Conservatoire de Budapest des diplômes pour le violon, la direction d'orchestre, et la composition. Après avoir conduit divers orchestres européens, il s'installa au Vénézuela en 1947 mais revint à Paris en 1958 et c'est à cette époque qu'il écrivit

le Concerto gravé sur ce disque. L'œuvre dégage une structure très classique ; le langage est moderne mais laisse transparaître une nette influence folklorique ; Christian Ferras en est un interprète émouvant et chaleureux. PATHÉ (17).

A l'annonce de cette nouvelle gravure de *Water Music* de HAENDEL, certains s'écrieront sans doute : « Une de plus ! » Nous leur répondrons simplement que l'œuvre est présentée dans sa version intégrale et qu'elle est dirigée par Yehudi Menuhin et son orchestre du Festival de Bath ; c'est suffisant pour qu'elle se distingue de l'ensemble des autres. V.S.M. (18).

Par contre ce disque de RIMSKY-KORSAKOV est beaucoup plus original. Sur sa première face il contient une *Suite d'orchestre* extraite de l'opéra le *Tsar Saltan ;* les trois morceaux qui la composent sont bien choisis dans la partition par leurs caractères opposés et ils permettent ainsi de présenter des aspects très divers de leur auteur : Départ du Tsar. La Tsarine sur un tonneau sur la mer. Trois merveilles. Au verso se trouvent deux autres morceaux de Rimsky : *Doubinouchka,* variations sur un chant révolutionnaire de 1905 ; c'est peut-être la seule œuvre « politique » de l'auteur de *Shéhérazade ;* puis une *Suite* tirée de *Snégourotchka,* où se côtoient la beauté, la féerie et la poésie. Enfin la face est complétée par deux extraits de « Mascarade », partition écrite en 1940 par Khatchatourian pour le drame de Lermontov. Dans son ensemble c'est un disque parfaitement exécuté qui constitue une excellente anthologie. V.S.M. (19).

Les œuvres symphoniques de RICHARD STRAUSS sont maintenant devenues très populaires ; c'est une idée heureuse que d'avoir groupé sur le même disque les trois poèmes symphoniques : *Till Eulenspiegel, Don Juan* et *Mort et Transfiguration.* George Szell, à la tête de son Orchestre de Cleveland, nous en offre des interprétations de grande valeur ; les particularités et les richesses de l'orchestration sont bien mises en valeur ; il y a beaucoup de contrastes, les changements rapides d'ambiance sont très réussis. La sonorité générale de l'orchestre est spécialement belle. COLUMBIA (20).

Cette interprétation du *Sacre du Printemps* de STRAVINSKY sous la direction de Collin Davis devrait plaire à ceux qui redoutent le côté violent et parfois brutal de certains passages de cette œuvre ; l'ensemble est clair et l'on distingue facilement les différentes parties de cet orchestre touffu, mais nous nous demandons si cette version ne paraîtra pas assez pâle à côté de celle de Karel Ancerl et surtout de Karajan qui sortent actuellement. PHILIPS TRÉSORS CLASSIQUES (21).

Composé en 1943, le *Concerto pour orchestre* est sans doute l'une des plus importantes œuvres de BELA BARTOK, car elle est l'aboutissement de nombreuses années de recherches personnelles. Commandé par le grand chef d'orchestre Koussevitzky, ce Concerto fut exécuté sous sa direction le 1er décembre 1944 par le Boston Symphonie Orchestra au Carnegie Hall de New-York. Koussevitzky considérait cette œuvre comme la meilleure pièce symphonique des vingt-cinq dernières années. Le Concerto pour orchestre comporte cinq mouvements, et Bartok, en l'écrivant, pensa évidemment au Concerto grosso classique, la structure équilibrée des différents morceaux le prouve. L'interprétation d'Antal Dorati et de l'Orchestre Symphonique de Londres est fouillée, claire, mordante et particulièrement nuancée ; elle bénéficie d'une remarquable gravure Magie du Son de chez MERCURY (22).

Deux œuvres d'ANDRE JOLIVET clôtureront ces disques symphoniques : sa *Suite française pour orchestre* et sa *Rhapsodie à sept.* C'est une musique souvent violente qui ne craint pas les sonorités crues mais contient également des effets plus doux. La Rhapsodie à sept est assurément une recherche de toutes les possibilités qu'offrent ces sept instruments diversement associés : violon, contrebasse, clarinette, basson, trompette, trombone et percussion ; indépendamment d'impressions surprenantes, on

décèle un réel équilibre de composition dans chaque morceau. Les deux œuvres sont gravées sous la conduite du compositeur COLUMBIA (23).

Kirsten Flagstad fut une des plus extraordinaires chanteuses wagnériennes de la dernière génération. Ce disque la fera revivre auprès de ceux qui l'ont tant admirée ; c'est un enregistrement qui fera date ; le choix de la scène finale de *Siegfried* et de la scène 4 de l'acte II de la *Walkyrie* est excellent. V.S.M. (24).

L'opéra *Ivan IV* de BIZET fut composé en 1865 après le succès des Pêcheurs de Perles, mais jamais représenté du vivant de son auteur ; on a longtemps cru que le manuscrit avait été détruit par Bizet, mais la découverte à la bibliothèque du Conservatoire de Paris d'une partition autographe inachevée permit de ressusciter l'ouvrage. C'est du beau Bizet, encore inspiré par Gounod, mais les phrases sont équilibrées et la prosodie excellente malgré la qualité douteuse du livret. Au premier rang de l'interprétation se trouvent Janine Micheau et Henri Legay ce qui est une certitude de qualité. Les principaux morceaux sont regroupés dans ce disque COLUMBIA PLAISIR MUSICAL (25).

Tour à tour Philippe II, Boris Godounov, Attila, Agamemnon et Kontchak du Prince Igor, Boris Christoff est toujours un chanteur à la voix magnifiquement riche, et un grand acteur ; on sent à travers l'interprétation d'un tel disque les qualités d'acteur de cet artiste. Voilà un disque à recommander pour les discothèques de nos Lycées, car il constitue une excellente anthologie d'opéras. V.S.M. (26).

FRANK MARTIN est peut-être le plus important des musiciens suisses contemporains, connu à l'étranger depuis 1945 époque où fut créée sa « Petite Symphonique concertante ». Deux œuvres de Frank Martin figurent sur ce disque DEUTSCHE GRAMMOPHON : *Six Monologues extraits de « Jedermann »*, une musique forte et émouvante, et trois extraits de l'opéra écrit sur la *Tempête de Shakespeare*, composé entre 1952 et 1954, et représenté à l'Opéra de Vienne en 1956. Sans être d'une profonde originalité, elles donnent l'impression d'être l'œuvre d'un artiste sincère et prennent une valeur intense, sur ce disque au moins, grâce à la présence de Dietrich Fischer-Dieskau (27).

Nous parlerons maintenant de musique concrète à propos du premier et du deuxième *Panorama de Musique concrète*. Ces disques ont été réalisés, comme le dit la notice, « pour donner à l'auditeur une idée d'ensemble des moyens et des résultats de sept années de recherches dans ce domaine fascinant ». Il s'agit des recherches entreprises par Pierre Schaeffer, Pierre Henry et une équipe de spécialistes dans des studios de l'O.R.T.F. Les notices expliquent aussi clairement que possible les procédés utilisés dans ces studios de recherches et précisent les caractères particuliers de chaque morceau. Certains d'entre eux sont intéressants et une atmosphère s'en dégage ; d'autres sont beaucoup plus surprenants. Le plus important est sûrement la « Symphonie pour un homme seul » de Pierre Schaeffer et Pierre Henry ; il semble que ce soit l'œuvre la plus « organisée » de cet ensemble Ces recherches sont menées avec sérieux par des spécialistes ; il nous semble que les mélomanes doivent en examiner le résultat dans le même esprit pour que leur jugement soit valable. DUCRETET (28 et 29).

Enfin, nous signalerons aux amateurs de marches militaires que ce disque intitulé *Deux siècles de marches militaires* et dirigé par Armand Birbaum est excellent et qu'ils y trouveront des marches de six nations : France (Lully), Angleterre (Marche des grenadiers britanniques), Suède, Autriche-Hongrie (Marche de Rakoczy et Marche de Schubert, Russie et Prusse, PHILIPS TRÉSORS CLASSIQUES (30).

●

(1) **C. Janequin** ...... La guerre. Le caquet des femmes. Le chant des oiseaux. Pièces diverses.
(30/33 - DISC. FRANÇ. - DF 730.083)

(2) **Vivaldi** ........... Gloria.
**Flor Peeters** ...... Entrata Festiva op. 93.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 1006)

(3) **J. Haydn** ......... Te Deum.
**W. A. Mozart** .... Ode funèbre en ut mineur K. 477. Adagio et fugue en ut mineur K. 546. Messe Brève nº 11 K. 259.
(30/33 - DEUTSCHE G. - 619 398)

(4) **D. Scarlatti** ...... 20 Sonates pour clavecin.
(30/33 - V.S.M. - COLH 304)

(5) **Brahms** .......... L'œuvre pour orgue : enregistrement intégral.
(30/33 - TELEFUNKEN - TEL 9)

(6) **Brahms** .......... Œuvres pour piano : 2 Rhapsodies op. 79 ; Caprices op. 76 nºˢ 1 et 2. Intermezzo op. 76 nº 4 ; Fantaisies op. 116.
(30/33 - DEUTSCHE G. - LPM 18 902)

(7) **Moussorgsky** ..... Tableaux d'une exposition. 5 pièces pour piano : Goursouf ; Intermezzo ; Badinerie ; Au village ; Capricio.
(30/33 - ERATO - LDE 3294)

(8) **Tartini** ........... Deux Sonates pour violon, viole de
Deux Sonates pour violon, viole de gambe et clavecin.
(30/33 - DISC. FRANÇ. - DF 730.078)

(9) **Vivaldi** ........... Concerto en fa majeur pour deux cors et orchestre.
**Telemann** ........ Suite en fa majeur pour deux cors, deux hautbois et orchestre à cordes.
**Haendel** .......... Concerto en fa majeur pour deux cors, deux hautbois et orchestre à cordes.
(30/33 - VOX - DL 1080)

(10) **Chopin** .......... Concerto nº 2 en fa mineur. Andante Spianato et Grande Polonaise. Nocturne en ut dièse mineur.
(30/33 - DEUTSCHE G. - 619 452)

(11) **E. Grieg** ........ Concerto pour piano et orchestre.
**R. Schumann** ..... Concerto pour piano et orchestre.
(30/33 - PHILIPS - L 02.314 L)

(12) **Rachmaninov** ..... Concerto nº 3 en ré mineur pour piano et orchestre.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 983)

(13) **R. Schumann** ..... Concerto pour violoncelle et orchestre.
**E. Lalo** .......... Concerto pour violoncelle et orchestre.
(30/33 - MERCURY - 120.558 MLL)

(14) **Mendelssohn** ...... Concerto pour violon et orchestre.
**Tchaïkovsky** ...... Concerto pour violon et orchestre.
(30/33 - PHILIPS - 641.901 DSL)

(15) **Saint-Saëns** ...... Concerto pour violon et orchestre nº 3.
**Vieuxtemps** ...... Concerto pour violon et orchestre nº 5.
(30/33 - PHILIPS - L 02.375 L)

(16) **B. Bartok** ........ Concerto nº 1 pour violon et orchestre.
**P. Hindemith** ..... Concerto pour violon et orchestre.
(30/33 - CH. DU MONDE - LDX A 8333)

(17) **Guy Gyula Bando** .. Concerto hongrois pour violon et orchestre.
(30/33 - PATHE - DTX 326)

(18) **Haendel** .......... Water Music, enregistrement intégral.
(30/33 - V.S.M. - FALP 799)

(19) **Rimsky-Korsakov** .. Tsar Saltan, suite d'orchestre. Doubinouchka. Snégourotchka, suite d'orchestre.
**Khatchaturian** .... Valse et galop de « Mascarade ».
(30/33 - V.S.M. - FALP 807)

(20) **R. Strauss** ........ Till Eulenspiegel. Don Juan. Mort et transfiguration.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 991)

(21) **Stravinsky** ........ Le Sacre du Printemps.
(30/33 - PHILIPS - L 02.374 L)

(22) **B. Bartok** ........ Concerto pour orchestre.
(30/33 - MERCURY - 121.019 MSL)

(23) **A. Jolivet** ........ Suite française. Rhapsodie à sept.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 724)

(24) **R. Wagner** ...... La Walkyrie : Acte II, scène 4. Siegfried : Scène finale. (30/33 - V.S.M. - FALP 30.311)

(25) **Bizet** ............ Ivan IV, extraits. (30/33 - COLUMBIA - FCX 30.193)

(26) **Boris Christoff** .... Tsars et Rois : Don Carlos, de Verdi, Air de Philippe II ; Boris Godounov, de Moussorsky, Mort de Boris ; Attila, de Verdi, air d'Uldino ; Iphigénie en Aulide, de Glück, air d'Agamemnon ; Le Prince Igor, de Borodine, air de Kontchak. (30/33 - V.S.M. - FALP 802)

(27) **Frank Martin** ..... Six monologues extraits de « Jedermann ». Trois extraits de la « Tempête », de Shakespeare. (30/33 - DEUTSCHE G. - LPM 18 871)

(28) **Musique concrète**.. Premier Panorama de Musique Concrète : Bidule en ut ; Batterie fugace ; Flûte mexicaine ; deux aspects de piano ; Tam-tam III ; Musique sans titre ; Etude aux tourniquets ; Le voile d'Orphée ; Etude aux chemins de fer ; Etude pathétique ; Boite à musique. (30/33 - DUCRETET - DUC 8)

(29) **Musique concrète**.. Deuxième panorama de Musique Concrète : Tam-tam IV ; Astrologie ; Antiphonie ; Vocalises ; Etude ; Symphonie pour un homme seul ; Oiseau R.A.I. (30/33 - DUCRETET - DUC 9)

(30) **Deux siècles de marches militaires** (30/33 - PHILIPS - 641.739 LL)



## J. BRAHMS dans l'interprétation de H. VON KARAJAN, chez DEUTCHE GRAMMOPHON

Nous avons signalé, en son temps, une production **DEUTSCHE-GRAMMOPHON** d'une exceptionnelle valeur : les neuf Symphoniques de Beethoven dirigées par H. von Karajan.

Voici maintenant chez la même firme, en souscription jusqu'au 15 janvier 1965, de J. BRAHMS :

**Les quatre SYMPHONIES - le CONCERTO pour VIOLON - les VARIATIONS sur un thème de HAYDN - le REQUIEM ALLEMAND.** Christian Ferras, violon, Gundula Janowitz, soprano, Eberhard Waechter, baryton, Chœurs du Wiener Singverein, Orchestre Philharmonique de Berlin, direction : Herbert von Karajan.

Ces œuvres, spécialement enregistrées pour cette souscription, sont présentées en sept disques microsillons 30 cm, versions mono et stéréo, dans un coffret de luxe pleine toile, avec couverture en couleurs. Une plaquette grand format, abondamment illustrée, comportant des commentaires sur Brahms et les interprètes, accompagne les disques.

Les souscriptions sont reçues uniquement par les disquaires et dans la période du 1er octobre 1964 au 15 janvier 1965. La livraison du coffret-souscription sera assurée à partir de début décembre 1964 par les disquaires. Les commandes reçues après cette date seront, dans la mesure du possible, exécutées avant Noël et, au plus tard, en janvier 1965.

Comme pour la souscription BEETHOVEN/KARAJAN 1962 et les éditions à tirage limité de l'année dernière, la Deutsche-Grammophon a apporté autant de soin à la présentation artistique et à la réalisation technique des enregistrements qu'à la présentation du coffret et de la plaquette. Le coffret Brahms-Karajan enrichira toute discothèque d'un ensemble de grandes œuvres de l'histoire de la musique et sera un cadeau précieux et original toujours apprécié.

**L'Education Musicale,** dont le souci est de ne présenter à ses lecteurs que des productions de haute qualité, vous recommande vivement celle-ci.

## ACTIVITÉ DE LA CHORALE DES PROFESSEURS DE MUSIQUE DE LA VILLE DE PARIS ET DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE

### Premier trimestre scolaire 1964-1965

SAMEDI 28 NOVEMBRE 1964, à 20 h 30, Palais de l'Unesco :

**REQUIEM DE FAURE**
Orchestre de l'Enseignement et Chorale des Professeurs
Direction : Robert BLOT

JEUDIS 10 ET 17 DECEMBRE, Théâtre des Champs-Elysées :

**CONCERTS DES MUSIGRAINS**
**Chansons folkloriques et de la Renaissance**
Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire et Chorale des Professeurs
Direction : Robert BLOT

SAMEDI 12 DECEMBRE, à 21 heures, au Théâtre Gérard-Philippe, à Saint-Denis :

**Œuvres de Sandrin, Lassus et Messiaen**
Chorale, direction : Robert BLOT

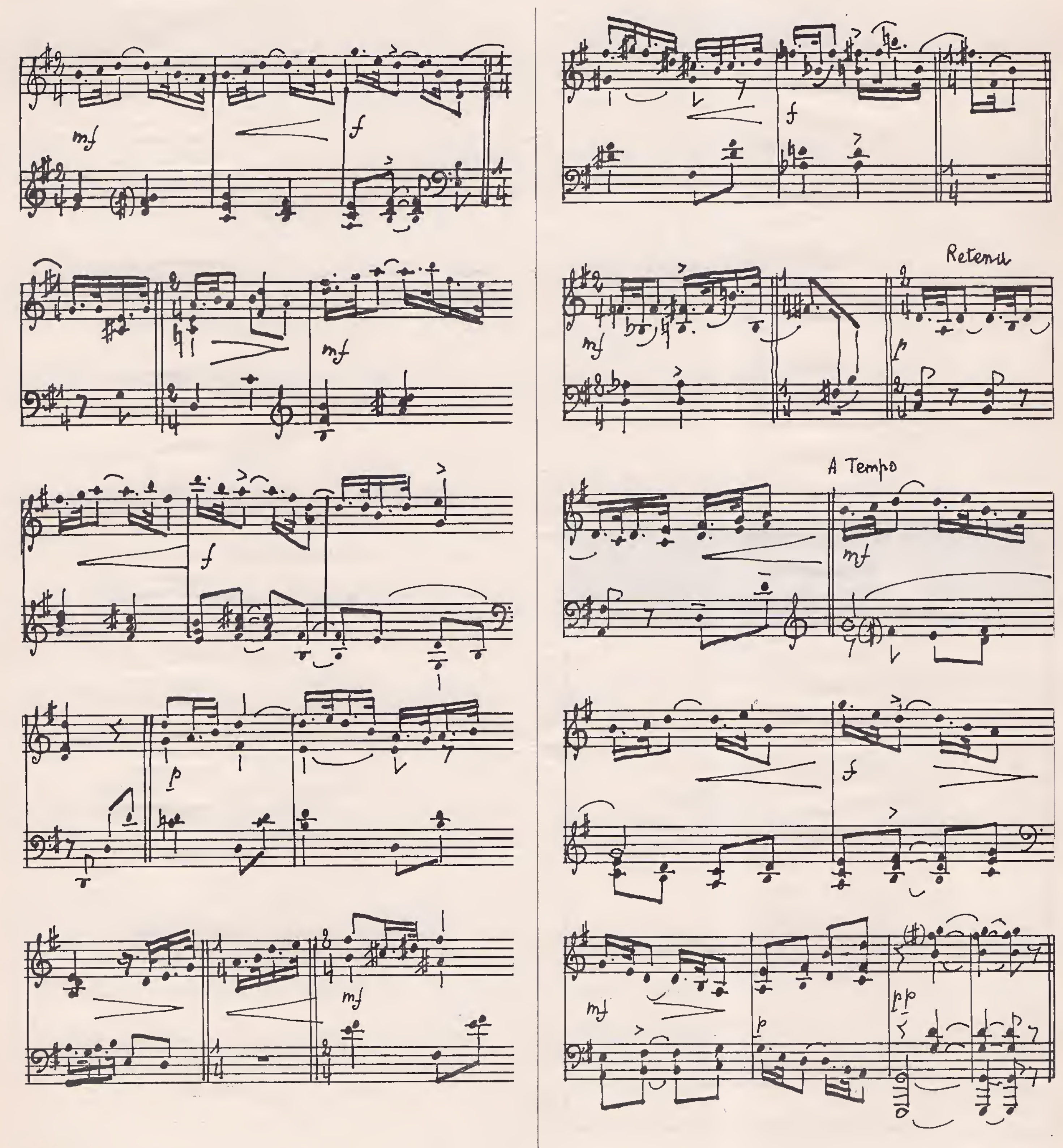
VENDREDI 18 DECEMBRE, à 21 heures, à l'Eglise Saint-Germain-des-Prés :

**ORATORIO DE NOEL DE J.-S. BACH**
Orchestre et chorale des Professeurs
Direction : Trajan POPESCO

# EXAMENS ET CONCOURS

## ÉPREUVES 1963

**VILLE DE PARIS** - Cours Normal — Déchiffrage piano



# VILLE DE PARIS — 2e degré — Solfège

# EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

## MOIS DE DÉCEMBRE

MARDI 1er :
*Chant :* C'est Noël à minuit (suite de l'étude).

MERCREDI 2 :
*Initiation à la musique* (en radiovision) : Les instruments à cordes (le violon, l'alto, le violoncelle, la contrebasse et la harpe) (1).
*Chant :* Les pastoureaux (Noël provençal du XVIIe siècle) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 4 :
*Chant :* Ohé (J. Boyer) : fin de l'étude de la 2e voix.
*Solfège* (1re année) : 4e leçon (étude du mi).

MARDI 8 :
*Chant :* C'est Noël à minuit (fin de l'étude).

MERCREDI 9 :
*Initiation à la musique :* Séance de préparation en vue du jeu musical du 16 décembre.
*Chant :* Les pastoureaux (suite de l'étude).

VENDREDI 11 :
*Solfège* (2e année) : 5e leçon (la mesure à 3 temps).

MARDI 15 :
*Chant :* Séance de révision :
— L'avoine ;
— Chanson de Marjolaine ;
— C'est Noël à minuit.

MERCREDI 16 :
*Initiation à la musique :* Jeu musical portant sur la reconnaissance d'œuvres de Saint-Saëns, Sauguet, Mozart et Bizet.
*Chant :* Les pastoureaux (fin de l'étude).

VENDREDI 18 :
*Chant :* Séance de révision :
— La Marseillaise ;
— Chant de la Libération (A. Marly) ;
— Ohé (J. Boyer) à 2 voix.
*Solfège* (1re année) : 5e leçon (le soupir).

MARDI 22 :
*Chant :* Séance de révision.

MERCREDI 23 :
*Initiation à la musique :* Emission de révision sur les instruments à cordes.
*Chant :* Séance de révision :
— Ohé (J. Boyer) ;
— Divertissement ;
— Les Pastoureaux.

(1) La série des 18 diapositives en couleurs consacrées aux instruments de l'orchestre est en vente au S.E.V.P.E.N., 13, rue du Four, Paris-6e.

## LA MUSIQUE DANS LES C.E.G. et C.E.S.

Nous précisons à une lectrice qui nous écrit à ce sujet que :

1° L'enseignement de la musique est prévu par les C.E.G. de la sixième à la troisième. Les programmes sont identiques à ceux des lycées. Cet enseignement est exclusivement donné par des instituteurs spécialisés après un stage de six mois dans les Ecoles normales.

2° Dans les C.E.S., l'enseignement de la musique est réservé aux professeurs certifiés d'Education musicale (titulaires deux parties du C.A.E.M.).

# PROGRAMMES 1965

### Répertoire vocal commun à tous les établissements du premier degré
### Chants imposés au C.E.P.

Attention :

Notre numéro 112, de novembre 1964, page 21/57 a indiqué la liste de ces chants.

L'avis officiel qui nous l'a communiquée était en partie erroné.

Au lieu de : DERRIÈRE CHEZ MON PÈRE, chant populaire du Poitou (trois couplets),

il faut lire :

LA SAINT JEAN QUI S'APPROCHE, que l'on trouve dans l'*Anthologie des Chants populaires Français* de Joseph Canteloube, fascicule : Haute Auvergne.

## BACCALAURÉAT 1965

Le **Fascicule** (supplément au numéro 112) contenant l'analyse des trois œuvres musicales imposées pour 1965 est à votre disposition au prix de **4 F.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal - 3 volets au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris).

**En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.**

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— **Debussy : Quatuor à cordes ; Nocturnes pour orchestre ; La Mer** (numéro 89 de juin 1962) ........ F 5,—

— **Moussorgsky : Tableaux d'une Exposition** (numéro 98 de mai 1964) .................................... F 3,—

— **Wéber : Le Freischütz (ouverture) - V. d'Indy : Symphonie sur un Chant montagnard - M. Ravel : Jeux d'Eau** . . F 3,—

ÉDITIONS **HENRY LEMOINE** et Cie - 17, Rue Pigalle PARIS IX^e - Ch. P. Paris 5431

# YVONNE TIÉNOT

# Collection " POUR MIEUX CONNAITRE "

C'est pour mieux connaître la vie des grands musiciens, les traits les plus saillants de leur caractère, les moments les plus décisifs de leur carrière, les circonstances dans lesquelles leurs œuvres ont été conçues, les luttes qu'ils ont menées pour l'épanouissement de leur art, que cette collection *Pour mieux connaître* a été créée.

Aux amateurs comme aux professionnels, aux élèves comme aux professeurs, elle rappelle des notions essentielles et apporte des éléments nouveaux et particulièrement importants grâce :

*à des tableaux chronologiques* donnant des références complètes et précises sur la tonalité des œuvres-date, genre, titre en langue originale et en français, auteurs des textes (pour la musique vocale) classement, etc. :

*à des notes marginales ; à des notes biographiques* concernant les noms propres cités au cours de l'ouvrage.

**J. HAYDN** ......................... 3 F. **G. F. HAENDEL** .......... 3 F.

Dans un style alerte et très vivant, Yvonne Tiénot campe admirablement ses personnages en tant qu'hommes et en tant que musiciens. Deux opuscules qui feront les délices de nos grands élèves lorsqu'ils prépareront l'épreuve du baccalauréat.

(*L'Education Nationale*)

**F. SCHUBERT** .................... 5,40 F.

...Par son texte succinct et par sa présentation, ce petit livre qui appartient à une collection intitulée « Pour mieux connaître » s'adresse de toute évidence à un public scolaire

Par contre, le tableau chronologique des compositions de Schubert et, en particulier, des mélodies avec leurs titres en allemand et en français, rendra des services certains à qui ne possède pas chez soi l'œuvre complète du musicien.

(*Arts*)

**J. S. BACH** ....................... 7 F.

...Substantielle étude qu'a fait paraître Mme Yvonne Tiénot. Ces soixante pages auxquelles s'annexe un tableau chronologique et thématique des œuvres du Cantor, comprenant une liste complète de ses cantates avec leurs sources bibliques en disent long sur l'enquête à laquelle l'auteur s'est livré, enquête menée avec une sûreté, une lucidité dont le lecteur lui sauré gré...

Paul Tinel (*Le Soir*, Bruxelles)

**H. BERLIOZ** ...................... 8,80 F.

...Copieuse plaquette que vient de consacrer Yvonne Tiénot à Hector Berlioz (135 p.). Il y a là l'essentiel, mais il n'y manque rien et l'amateur trouvera dans ces pages de nouvelles raisons de mieux goûter encore la musique de Berlioz.

Vincent Gambau (*Le Populaire*)

**W. A. MOZART** ................. 9 F.

...Quelques lignes de M. Georges de Saint-Foix, le maître incontesté des études mozartiennes, servent d'introduction au volume de Mme Yvonne Tiénot : « C'est une étude de valeur que j'ai lue avec grand intérêt et que je recommande aux mozartiens, spécialement à la jeunesse, pour mieux connaître Mozart ». C'est, qu'en effet, ce court volume condense en ses cent-soixante pages de texte tout ce qu'il faut savoir du maître de Salzbourg...

(*Le Mercure de France*)

**J. Ph. RAMEAU** ................. 5,80 F.

En quelque cent pages, Yvonne Tiénot évoque la personne et l'œuvre de Rameau. Point de littérature inutile. Une série de faits, de dates, de judicieuses remarques. Qui aura lu cette utile brochure sera susceptible de mieux comprendre *Les Indes Galantes*, les *Concerts en sextuor* ou l'œuvre de clavecin...

(*Le Larousse Mensuel*)

**L. van BEETHOVEN, l'homme à travers l'œuvre** ................ 11,20 F.

Un volume broché (format 17×22 - 184 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

...Mme Yvonne Tiénot nous offre aujourd'hui un *Beethoven* particulièrement bien construit, dans lequel même les familiers du maître de Bonn trouveront à compléter leur information... le texte de Mme Yvonne Tiénot est complété par un tableau chronologique extrêmement bien fait des œuvres du maître... Il n'existe, à ma connaissance, aucun ouvrage français sur Beethoven pourvu d'un aussi solide et précieux appareil de recherche.

Emmanuel Buenzod (*Gazette de Lausanne*)

**R. SCHUMANN, l'homme à la lumière de ses écrits** .............. 11,20 F.

Un volume broché (format 17 × 22 - 204 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

...En fait, Y. Tiénot a conçu le travail sous forme d'une centaine de courts paragraphes précédés chacun d'un sous-titre : d'où clarté, rapidité du discours. Il est fait appel à de nombreuses citations. Dans le cas de Schumann, le lecteur ne pourra que s'en réjouir. Car si beaucoup connaissent le musicien, qui donc a pratiqué l'écrivain ? Le livre prend fin sur un tableau chronologique de l'œuvre de Schumann : on le chercherait en vain dans une autre étude en langue française... En évitant tout jargon technique ou esthétique, Yvonne Tiénot vient de projeter ici des clartés sur un homme et sur une œuvre que le temps n'a pas entamées.

Norbert Dufourcq (*La Nation Française*)

En collaboration avec O. d'ESTRADE-GUERRA.

**Claude DEBUSSY, l'homme, son œuvre, son milieu** .............. 13 F.

Un volume broché illustré de 17 photographies hors-texte (format 17 × 22 - 264 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

« ...Le livre de Mme Tiénot et de M. d'Estrade-Guerra arrive à son heure. L'une y apporte son expérience pédagogique, le sens de la présentation claire et ordonnée dont ont si souvent témoigné ses ouvrages de la présente collection ; le second, debussyste averti, sa profonde connaissance de tout ce qui touche à l'œuvre du maître. Grâce à eux, sous une forme condensée, plaisante et accessible, tout ce qui doit être dit sur Claude de France au seuil de l'« année Debussy » est à portée de notre main... ».

Jacques Chailley (Extrait du texte de présentation)

# LES ÉDITIONS OUVRIÈRES

12, AVENUE SŒUR-ROSALIE PARIS-13 — C. C. P. PARIS 1360-14

Paul PITTION

LE

## PREMIER LIVRE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

Ouvrage destiné aux jeunes élèves de l'Enseignement du 1er Degré et à tous les débutants

**Théorie - Solfège - Chant**

| *Fascicule I* | *Fascicule II* |
|---|---|
| 20 leçons très simples 46 chants et exercices avec paroles | 20 leçons simples 47 chants et canons |
| 2.60 | 2,60 |

## LIVRE UNIQUE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

**en 4 années**

*à l'usage des Lycées, Collèges, Ecoles Normales, C.E.G.*
— Méthode progressive, claire, ordonnée.
— Exercices gradués et musicaux.
— Leçons simples s'appuyant sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre.
— Nombreux chants en application des leçons.
— Résumés très importants d'Histoire de la Musique (de l'Antiquité à la période contemporaine).
— Illustrations commentées.

1re Année : 4,45 — 2e Année : 5,10
3e Année : 6,30 — 4e Année : 7,10

Les 4 Tomes constituent un enseignement complet de la Musique (Théorie, Solfège, Chant, Histoire) jusqu'au Baccalauréat.

LIVRE UNIQUE DE

## DICTÉE MUSICALE

**en un seul Cahier**

Ouvrage destiné aux Professeurs d'Education musicale, aux Professeurs des classes de débutants dans les Conservatoires, et aux Instituteurs.
— 450 dictées musicales, toutes mélodiques.
Textes de 6 à 8 mesures, rarement de 12 ou 16 mesures, ces derniers pouvant être utilisés en composition.
Ouvrage qui peut être utilisé dans toutes les classes et quel que soit le niveau des élèves Prix : 5,60

Félicien WOLFF

## Deux Cents Dictées Musicales

**progressives, degré moyen**

CAHIER A (Dictées tonales, modulantes, modales, chromatiques) 5,10
CAHIER B (Dictées rythmiques, polyphoniques, polytonales, harmoniques) 5,10

A. DOMMEL-DIENY

DOUZE DIALOGUES

## D'INITIATION A L'HARMONIE

suivis de quelques notions de Solfège

*« L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale accessible à tous*

1 broch. in 8 av. exemples, exercices et devoirs très simples : 5,00

Max PINCHARD

## INTRODUCTION

A L'ART MUSICAL

Dans ces pages qui s'écartent résolument des histoires de la musiques traditionnelles, l'auteur répond, sous une forme vivante et concrète, aux multiples problèmes posés par la connaissance de l'Art musical.

1. Son - Mélodie - Contrepoint et harmonie - Tonalité et modulation.
2. La voix - Les instruments de musique.
3. Esquisse d'une histoire des œuvres et des formes musicales. 1 Volume : 8,10

Paul PITTION

## LA MUSIQUE

ET SON HISTOIRE

*Les Musiciens - Les Œuvres - Les Epoques - Les Formes*

TOME I

Des origines à Beethoven

1 Vol. avec 150 ex. musicaux, 8 pages hors-texte
1 Discographie mobile .................................. 18 F.

TOME II

Après Beethoven

48 illustrations, 212 exemples musicaux, discographie, index général. 1 fort volume 14 x x23 .......... 30 F.

Cet ouvrage se présente comme une synthèse des connaissances actuelles de la Musique et de son Histoire, des origines à nos jours, illustrée par l'exemple et par l'image.

Paul ARMA et Yvonne TIENOT

NOUVEAU

## DICTIONNAIRE DE MUSIQUE

365 figures et exemples - 2.000 notes biographiques
5.000 termes musicaux - 1.000 termes techniques
Grandes formes musicales - Histoire de la notation, etc.
1 volume cartonné : 9,00

### MÉTHODES INSTRUMENTALES

Georges AUBANEL

**METHODE ELEMENTAIRE DE GUITARE**

Avec dessin, description de l'instrument, croquis indiquant les positions du guitariste et de ses mains.
Exercices, Etudes, Exemples. 1 Cahier 25 x 32 .. 6,00

Madeleine BOUTRON

**METHODE DE PIANO**

Présentation claire et compréhensive, classement rationnel des exercices et excellents conseils conduisant le petit élève, très progressivement, vers des difficultés qui ne le décourageront pas ........................ 6,90

Pierre PAUBON

**METHODE DE FLUTE A BEC**

Soprano - Alto - Ténor - Basse

Tablature. Exercices et morcaux d'exécution pour une flûte et pour duos.
3e Edition revue et complétée ................ 4,95

**METHODE DE FLUTE TRAVERSIERE**

(Système Bœhm, grande et petite flûte)

La Méthode complète et son disque microsillon 33 t., 17 cm. ........................................ 20,80

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14e — Dépôt légal : 4e trim. 1964 — Directeur-Gérant : A. MUSSON